Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lajeunessedunro00bosc

ML
410
.B51
B7H5
1906
SMRS

ADOLPHE BOSCHOT

La Jeunesse d'un Romantique

HECTOR BERLIOZ

1803-1831

D'APRÈS DE NOMBREUX DOCUMENTS INÉDITS

Avec trois portraits

Quatrième édition

LIBRAIRIE PLON

LA JEUNESSE
D'UN ROMANTIQUE

HECTOR BERLIOZ

1803-1831

DU MÊME AUTEUR :

Poèmes dialogués.

Pierre Rovert, roman.

La Crise poétique (1897). Essai de critique.

POUR PARAITRE :

La Poésie, la Métrique et le Style.

ADOLPHE BOSCHOT

LA JEUNESSE D'UN ROMANTIQUE

HECTOR BERLIOZ

1803-1831

D'APRÈS DE NOMBREUX DOCUMENTS INÉDITS

Avec trois portraits

Quatrième édition

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1906

Tous droits réservés

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

Published 10 January 1906.
Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March 3d 1905 by Plon-Nourrit et Cie.

A

M. B. D.

INTRODUCTION

(SUR LA BIOGRAPHIE)

Le souci de l'exactitude conduit le littérateur à se faire biographe. — Le roman, l'histoire, la critique tendent à être biographiques. — Sainte-Beuve aurait été biographe, s'il l'avait pu. — Tentatives plus récentes; demi-succès des biographes-philosophes : habitués à abstraire, ils conçoivent trop hors du temps. — *L'inévitable armature d'une biographie est un calendrier. — La biographie et « l'art social ». — Le* cas Berlioz, *excellent sujet de biographie.*

Depuis quelques années, on commence d'écrire, enfin, de bons livres — documentés, clairs et sans trop de parti pris, — sur les romantiques français. Jusqu'alors, à part quelques essais, à part quelques fort belles pages, quel pathos! On donnait dans les idées générales : cela porte à plus d'éloquence et dispense des recherches. Dans de tels discours, par exemple, où l'on voulait trouver des formules brillantes et définir par des traits éclatants, on s'écriait, croyant juger par une belle phrase toute la génération romantique :

« En somme, c'est le plébéien de race neuve, riche-

ment doué de facultés et de désirs, qui, pour la première fois, arrivé aux sommets du monde, étale avec fracas le trouble de son esprit et de son cœur. »

Cette belle phrase est de M. Taine.

On peut la lire, parmi beaucoup d'autres qui lui ressemblent, dans un ouvrage intitulé Philosophie de l'Art. — *Titre délicieux : il indique que l'*art, *pour l'auteur, va être un prétexte à faire de la* philosophie...

Qu'on essaye de comprendre la belle phrase de M. Taine, la définition admirable, imposante, émouvante où le « philosophe » veut faire la « somme des sentiments et des idées d'une génération entière »; qu'on essaye de trouver à quel homme pourrait convenir cette formule générale... Tout y est faux. Qui donc est « un plébéien de race neuve? » Est-ce le vicomte de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Honoré de Balzac, le comte Alfred de Vigny et le baron Victor Hugo?... Certes, ces particules et titres, pour la plupart, peuvent être suspectés ou commentés : néanmoins, les hommes de génie qui les portèrent, ne fût-ce que de temps en temps, n'étaient tout de même pas des « plébéiens ». Et Delacroix, mondain, élégant, fashionable, était fils d'un préfet; Théophile Gautier, Gérard (dit de Nerval) étaient fils de bons bourgeois ayant pignon sur rue. Quant à Berlioz, qui va être le sujet de cette Histoire d'un Romantique, *peut-on dire qu'il fit partie de la « plèbe »? Ses ascendants comptaient depuis longtemps parmi les notables les plus riches du pays; ils faisaient valoir leurs biens; ils exerçaient des professions libérales, et le père même de notre romantique, le docteur Louis Berlioz, fut nommé maire par un des préfets les plus ultras de la Terreur Blanche...*

Le reste de la définition de M. Taine est aussi faux; où sont ces « sommets du monde » sur lesquels les prétendus plébéiens sont « arrivés »? Et les prétendus plébéiens

ont-ils attendu d'y être « arrivés » pour « étaler avec fracas (?) le trouble de leur esprit et de leur cœur »? Est-ce que Chateaubriand attendit d'être ambassadeur pour écrire René? Le Lac *est-il postérieur à* 48? *Peut-on dire que ce sont les « sommets du monde » qui ont étourdi « pour la première fois ces plébéiens richement doués », si bien que ceux-ci, incontinent, ont « étalé avec fracas le trouble de leur cœur?... »*

Alors, que reste-t-il de l'admirable, imposante, émouvante définition?

Il n'en reste qu'une preuve de ceci : M. Taine écrivait avec verve, et même avec un certain brillant, mais trop souvent au hasard; la phrase l'entraînait; il était moins curieux de se prêter aux choses que de leur imposer ses idées toutes faites et fort agressives; trop pressé pour être historien, il fonçait sur la subtile féerie des relativités, avec la superbe furia d'un sanglier des Ardennes. Et, en effet, il était des Ardennes.

Ces défauts de M. Taine (et nous parlons de lui parce qu'il est l'exemple le plus illustre et parce que nous sommes plein de respect et d'admiration pour son œuvre), ces défauts de M. Taine sont de très précieuses qualités pour écrire essais, portraits, discours et autres morceaux di bravura. *Ce sont de telles qualités (ou de tels défauts) qu'on s'efforce assez souvent d'imiter : on aime les styles qui ont, comme l'on dit, du « trait et de la précision », ces styles qui auraient plu à Sénèque le rhéteur.*

Hélas! ce qu'on appelle une phrase « fortement pensée » suppose beaucoup trop d'aveuglement : parlerait-on aussi fort, si l'on voulait voir les nuances et si l'on avait cure de les noter avec exactitude? — Quiconque, épris d'exactitude, essaiera de mettre des faits particuliers, vérifiés, précis, sous les belles phrases flottantes d'un essayiste orateur, constatera qu'elles ne peuvent guère

s'appliquer à ces faits. Or, si une formule, si une idée générale ne contient presque aucun fait d'expérience, aucun fait prouvé, il faut bien convenir qu'elle est vide, ou peu s'en faut. — Constater cela, c'est comprendre pourquoi le genre littéraire appelé l'essai, et pourquoi la critique ou les portraits de conception oratoire, sont arrivés, même parmi les Français qui aiment le bien dire, à être des genres moribonds.

Dans une lettre, Gustave Flaubert, écrivait :

Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec la même impartialité que l'on met, dans les sciences physiques, à étudier la matière, on aura fait un pas immense.

Renonçant à briller par les élégances et les gentillesses du discours, qui ne sont pour la pensée que des à peu près, nous avons voulu écrire l'histoire d'un homme, l'Histoire d'un Romantique : *proposer des faits, rien que des faits, et dans l'ordre rigoureux où ils se sont produits, à leur date précise, à leur jour, et en indiquant leur degré de certitude. — Le désir de la précision nous a imposé le plan biographique.*

Si l'on veut bien y réfléchir, sans doute conviendra-t-on que le roman appelé « psychologique » et le roman naguère appelé « expérimental » doivent tendre à n'être que l'auto-biographie ou mieux encore la biographie.

Sans souvenirs personnels, sans documents exacts, le romancier « psychologue » ou le romancier « expérimental » ne peut donner, avec plus ou moins d'adresse, que des fantaisies décevantes. Benjamin Constant a écrit un chef-d'œuvre, Adolphe; *Fromentin a écrit* Dominique : *comment auraient-ils écrit, sur le vif, c'est-à-dire d'après une expérience vécue, un roman d'ana-*

lyse à chaque saison?... Que voit-on, depuis que Stendhal étant à la mode a suscité d'innombrables imitateurs? Les romanciers « psychologues » ou « expérimentaux », d'ailleurs pleins de talent, ne se privent pas d'entasser des dissertations sans sujet, *mais dans lesquelles ils font papilloter les mondanités ou l'hypothèse médico-sociologique du dernier hiver. — S'ils avaient vraiment le sens et le souci de la réalité, ils seraient amenés à n'écrire, durant toute leur vie, que de rares mais copieuses biographies.*

Il en va de même pour l'historien. Renan, formé pourtant par des théologiens, fut amené, pour ses Origines du Christianisme, *à prendre surtout la forme biographique. « J'ai compris, écrivait-il, que l'histoire n'est pas un simple jeu d'abstractions, et que les hommes y sont plus que les doctrines. » La souplesse de Renan, si alerte, si prompte à se modeler sur les choses changeantes, et s'amusant à rester sans cesse en coquetterie avec la vérité, le forçait à devenir biographe.*

La critique, si on l'aime vivante, exacte, soucieuse de l'homme même, comment ne pas lui donner pour forme la biographie? Si nous sommes curieux, nous chercherons volontiers comment une œuvre que nous aimons est arrivée à la vie, c'est-à-dire comment elle est née dans l'âme de son auteur et comment elle s'est détachée de lui pour vivre par elle-même.

Les enfants, dira-t-on, se plaisent à casser leurs jouets pour voir ce qu'il y a dedans : les hommes aussi ont des curiosités où ils risquent de se gâter leurs plaisirs...

A la vérité, lorsque notre amour pour une œuvre d'art est devenu très intime, et comme familier; lorsque notre faculté de plaisir, trop avide et trop prompte, commence de se lasser, nous regardons, après l'heure enchantée du rêve, vers le critique : dans l'affaissement

du désir, une certaine tristesse suit les voluptés, même les plus pures; pour tromper cette tristesse, on peut encore analyser le souvenir de sa joie. Ce crépuscule de l'âme appartient au critique.

Alors, si le critique ne veut pas user de son meilleur droit qui est « le droit de se taire », comme le pensait Victor Hugo, — alors, il n'a plus qu'à se faire biographe. En effet, pour dire quelque chose d'à peu près certain, de probable (de prouvable *et peut-être d'intéressant), le critique doit être biographe : seul, le spectacle de la vie peut être vivant; tout le reste des commentaires, et notamment l'esthétique, risque trop de n'être que verbiage et vaine inquiétude d'esprit.*

Seule la biographie semble répondre à certaines exigences de l'esprit contemporain. Aussi, quoi qu'elle voisine avec l'histoire, la critique, le roman et même la poésie d'analyse, elle est, ou elle va être bientôt, un genre littéraire absolument nouveau et qui aura son domaine propre.

Sainte-Beuve, dont les essais critiques ont si profondément renouvelé la matière littéraire, se serait fait biographe, s'il l'avait pu. Telle était la tendance de son esprit et de sa manière de travailler. Son premier livre original, Joseph Delorme, *ressemble à une biographie. Et que dire de sa* Desbordes-Valmore, *de son* Proudhon, *de son* Port-Royal?... *Le plus souvent, sous couleur de critique littéraire, sa vaste enquête sur la nature des esprits était comme un travail d'approche, de déblayement, avant d'arriver à la biographie même. Par malheur pour lui (et pour nous tous), l'heure n'était pas venue encore : les recherches de détail, les travaux préliminaires (documents à répertorier ou à publier, études de manuscrits, critique de textes et de leurs variantes...) étaient trop peu*

avancés; la méthode pouvait être encore incertaine. Et puis, Sainte-Beuve était entravé par ses habitudes de professeur-conférencier et de journaliste-essayiste. Il y a plus : la matière même lui manquait. Par exemple, sur quel homme aurait-il pu avoir, comme nous l'avons eu pour notre héros romantique, plus de deux mille pièces originales, sans compter toutes celles qui font connaître les entours, les amis de notre héros même?...

... C'est chose évidente : si le travail littéraire a pour objet la connaissance de l'homme (humaniores litteræ), *ce travail ne peut tendre à l'exactitude qu'à la condition d'être biographique.*

Récemment, quelques philosophes (et parmi les plus distingués nous signalerons l'auteur d'un Léonard de Vinci *et d'un* Renan), *quelques philosophes se sont proposé d'écrire des* Essais de biographie psychologique.

Etait-ce « psychologique? »

Pour moi, je ne puis le dire. Dans de tels livres, il y a un si grand nombre de mots abstraits que je ne suis jamais bien sûr de comprendre l'auteur : je suis donc porté à me demander s'il se comprend bien lui-même. C'est de ma faute, sans doute; ou plutôt c'est l'effet d'une habitude de penser qu'on pourrait appeler, pendant que le mot est en faveur, positiviste : *si l'on veut, c'est le souci de ne pas en dire plus qu'on n'en sait, le désir de ne pas prendre une donnée d'expérience pour un tremplin qui rejette l'esprit dans l'hypothèse et le chimérique... Hélas, peut-on demander à un homme de changer ses habitudes?... Pour moi, un auteur dont la pensée et le vocabulaire, trop loin des choses, trop loin des faits d'expérience, sont orientés vers l'abstrait au lieu de l'être vers le concret, me demeure presque aussi étranger qu'un scolastique du*

moyen âge. Ce qu'un tel auteur s'efforce de faire est sans doute fort intéressant, mais cela relève d'une mentalité qui n'est plus la nôtre. Aussi, réserverais-je plutôt le mot « psychologie » pour désigner des études où je verrais moins l'abstracteur (logicien, moraliste, métaphysicien ou théologien...), et où je verrais de plus près et plus à plein le sujet même, le sujet vivant.

Mais voici qui n'est plus affaire de goût et qui semble bien avoir les apparences de la certitude : les essais des biographes-philosophes n'ont presque rien de l'exactitude ni de la défiante subtilité qui conviennent à une étude vraiment biographique. Ce qui fut la vie, ce qui fut minute à minute une vie à jamais morte, est si souple à glisser, à échapper, sous notre étreinte imaginaire!... Parler un peu de la jeunesse d'un homme dans le premier chapitre, parler un peu de sa vieillesse dans le dernier, et remplir tout le volume avec des fantaisies esthétiques, métaphysiques, chimériques et autres, est-ce faire le méticuleux tableau d'une vie humaine?...

Qu'on me permette une image; en peu de mots, elle pourra montrer ce que j'aimerais trouver dans une biographie, mais je demande au lecteur de nuancer à son gré cette formule trop brève : une bonne biographie, ce serait comme une suite de tableaux hollandais; rien n'y serait fait de pratique (de chic), et chacun d'eux porterait une date (1).

D'ailleurs, je suis prêt à reconnaître que tous les grands hommes ne se prêtent pas aussi bien à cette suite ininterrompue de petits portraits détaillés, portraits d'hommes et portraits d'intérieurs (de milieux), *tableaux qui sont* la traduction sensible des états d'âme correspondants; — *non, la vie de tous les grands*

(1) On le voit : la vraie biographie pourrait souvent voisiner avec la *poésie intimiste*, avec ce que Sainte-Beuve, dès *Joseph Delorme*, appelait l'*élégie d'analyse*.

hommes ne fournit pas, avec la même complaisance, cette gamme chronologique de notations précises, essence même d'une biographie. Au biographe, de choisir son sujet. La première condition, c'est qu'une vie ait laissé une grande abondance de documents pouvant recevoir une date...

Parcourez les « tables des matières » que les biographes philosophes placent à la fin de leurs prétendus essais biographiques : vous n'y trouverez pas une date; et, parmi les titres des chapitres, vous n'en verrez guère qui tende à caractériser une période ni qui contienne une idée de temps. Ce sont des titres de dissertations. Or, supprimer le temps, ou même n'en pas tenir le plus grand compte, c'est supprimer la condition sans laquelle rien ne peut vivre, c'est-à-dire se transformer, — c'est supprimer la condition essentielle de toute biographie.

Et je n'ajoute pas « psychologique ». Que serait une biographie qui ne serait pas psychologique?...

Rien ne résiste à une date. L'homme le plus spirituel du monde (remarquait Stendhal, si peu dupe), l'homme qui fait les plus beaux discours, soudain, reste bouche bée devant un lourdaud qui sait une date.

L'inévitable armature d'une biographie est un jeu de fiches datées jour par jour, et avec lequel on fait une table qui doit se présenter comme un calendrier. C'est peut-être d'un aspect peu flatteur (ainsi qu'on le voit page 529 *à* 543). *Mais cette sorte de* graphique de laboratoire *est l'indispensable guide-âne qui peut conduire la faible raison humaine dans la poursuite de la vérité changeante, vivante, — dans la recherche de l'homme même.*

Aujourd'hui, certains auteurs proclament qu'ils se soucient peu de connaître l'homme individuel : ils ne s'occupent que de « l'être social ».

Que certains auteurs fassent de la littérature sociale, rien de mieux, surtout si d'autres auteurs font de la littérature individuelle. La vie est un équilibre instable, une hésitante harmonie de forces diverses et peut-être contraires. L'individu, l'état social, voilà deux forces qui s'opposent assez souvent. Herbert Spencer, pour l'un de ses titres, a pu prendre cette formule : l'Individu contre l'Etat. *Pour que chacune de ces deux forces continue à vivre, il faut qu'elle s'harmonise à l'autre. En littérature, ou mieux parmi les réflexions de l'homme sur lui-même, il est naturel que ce qui est social et ce qui est individuel aient chacun sa place, chacun son expression.*

On parlait beaucoup, ces temps-ci, d'art social. *Après quelques années, on commence déjà d'en parler un peu moins... Le public lettré va peut-être ramener sa fragile attention sur l'art individuel, sur l'ar expression vraie de l'individu dans ce qu'il a de passager et d'éternel, — et sur une forme, sans doute nouvelle, de cet art : sur la biographie.*

D'ailleurs, la biographie, art en apparence individuel, est en réalité un art social. S'efforcer de faire connaître un homme, c'est avant tout rendre présent le milieu où il a vécu. L'homme même, on ne le connaîtra jamais; mais on pourra le voir agir, réagir sous l'influence de telles ou telles choses : par le spectacle de ces réactions multiples, on pourra donner l'intuition (l'intégrale intuition) de l'âme insaisissable.

Pour être individuelle, la biographie doit donc commencer par être sociale, — à moins qu'on ne réserve le nom d'art social *à la seule reproduction des syndicats politiques, des magasins de nouveautés ou des usines ayant une raison sociale.*

Berlioz nous a semblé un personnage excellent pour

animer une biographie : il fut le héros romantique le plus accompli. Musset, Vigny n'eurent qu'une crise de passion; Delacroix, Hugo furent des producteurs méthodiques, aussi ponctuels que des bureaucrates. Seul Berlioz eut vraiment « un cratère dans le cœur »; seul il fut « volcanique ». Et il le fut même un peu exprès.

D'autre part, son ingénieuse, son inlassable activité, son entregent, sa constance à s'attacher à chaque régime nouveau, le mêlèrent à tout son siècle. Et, comme les héros de cette génération « d'artistes », il mourut martyr (ou il le crut), martyr des « bourgeois et des philistins » : il avait eu des succès de jeunesse, par surprise, par l'effet d'heureux coups de main; mais, abandonné de tout, il s'éteignit dans le désespoir le plus douloureux : il en venait à douter de son œuvre où survivait une âme qu'il n'avait déjà plus. L'aube de la gloire ne se leva que sur son tombeau.

Rien de ce qui peut faire une destinée romantique ne lui fut étranger. Ne pas connaître Berlioz, et par le menu, c'est se condamner à n'avoir que de bien vagues idées à mettre sous ces mots « un romantique français »; c'est ignorer le cas le plus net, où l'on peut le mieux étudier comment, sur une âme bien française (latine même et méridionale), le romantisme, quelques années avant 1830, *fut soudain greffé, et comment la sève native fit pointer des bourgeons ou épanouir des fleurs à travers cette greffe. Vraiment, il me semble impossible d'avoir des clartés non trompeuses sur le romantisme français si l'on ignore le plus beau cas, qui fut le* cas Berlioz.

Berlioz est un des rares hommes que l'on peut voir, au jour le jour, vivre sa vie. Pour ses années les plus actives, pour presque un demi-siècle (1822 *à* 1865), j'ai, en moyenne, disposé d'un document par semaine. *Voilà, certes, une bonne condition pour essayer de faire de la* psychologie expérimentale.

Et la musique de Berlioz, reflet mélodique de son âme, est aussi un document; elle donne ce que ne donneraient ni lettres, ni mémoires, ni livres de comptes ou autres petits papiers. Elle donne l'âme même de ce compositeur pittoresque et lyrique : ses symphonies sont de véritables confidences pour orchestre. *Comme l'aurait dit Wagner, une telle musique donne* l'en-soi musical *de Berlioz, son* purement humain, — *et tout ensemble son* purement individuel. — *C'est pourquoi l'on ne peut comprendre ni la musique ni la vie de Berlioz si on les sépare l'une de l'autre. Expressive et pittoresque, sa musique, au moment où elle chante en lui comme un écho (un reflexe) de son âme la plus profonde, ouvre sur cette âme d'indéfinies perspectives. Dans ces voyages introspectifs, on pourrait s'égarer : mais Berlioz, par ses écrits sur la musique, peut être le guide le plus sûr, puisqu'il revient de ses régions intérieures.*

Pour une biographie romantique, quel merveilleux héros; pour une minutieuse enquête sur l'homme même, quel admirable sujet d'étude, quel incomparable cas, *est Berlioz* (1)!

Qu'on me pardonne, pour clore l'Introduction, *un aveu : j'ai travaillé à cette* Histoire d'un Romantique *avec amour, en toute simplicité, et dans le seul désir d'approcher autant que possible de la vérité, — de la vie.*

Mon labeur fut assez long, assez fervent, pour que j'indique quels lecteurs je souhaiterais d'avoir : je choisis les lecteurs qui relisent.

Janvier 1906.

(1) Pour la méthode suivie, pour les *sources* (grand nombre de documents inédits), pour les confrères et amis qui m'ont aidé, voir p. 513 à 520.

LA JEUNESSE D'UN ROMANTIQUE

HECTOR BERLIOZ

(1803-1831)

I

LES ORIGINES DE BERLIOZ (1)

(Avant 1803)

Le Rhône, dès qu'il a traversé Lyon et Vienne, se précipite vers Valence, dominé, sur une rive, par l'escarpement des Cévennes. Sur l'autre rive, des vallées, par des pentes douces, descendent des Alpes jusqu'au

(1) On trouvera dans ce volume bon nombre de faits et de dates encore ignorés. On y trouvera aussi, çà et là, les références qui permettent de contrôler mon récit.

Donc je ne m'arrêterai pas à réfuter ce qui semble contraire aux faits vérifiés et datés. D'ailleurs, voir page 513 à page 520.

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE Ier. — Séjour de l'auteur au pays de Berlioz pendant cinq mois (été, automne 1904). — Cartes d'état-major. — Cadastre. — Abbé Clerc JACQUIER, *La Côte-Saint-André ancienne et moderne*, 2e édition. — Musée BERLIOZ, *arbre généalogique* dressé par M. Desplagnes. — STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*. — Félix FAURE, *La Révolution de 88 en Dauphiné*. — Nombreux entretiens, sur les lieux mêmes, avec M. Jean Celle.

fleuve, entre des coteaux sinueux. L'une d'elles aboutit au Rhône vers Saint-Rambert et s'appelle la Valloire. Large, fertile, riante, elle étend mollement, sous une lumière vraiment méridionale, des vignes, des blés, des maïs, des trèfles, des colzas. Çà et là, la verdure d'un noyer, d'un châtaignier s'avive de transparences blondes. Ainsi, la vallée mérite bien son nom : la Valloire, ou vallée d'or (*vallis aurea*). Etymologie douteuse, peut-être; fertilité, richesse certaines.

On quitte le Rhône; on marche vers l'est, vers les Alpes. Peu à peu, la vallée est moins large; peu à peu, son niveau s'élève : à la Valloire, insensiblement, succède la plaine de Bièvre. Dans l'axe de cette plaine, au lointain, par delà Voiron, Rives et le Grand-Lemps, un massif rocheux et boisé fait bomber son dos immense : c'est le massif de la Chartreuse.

A mi-longueur de cette plaine de Bièvre toute luxuriante, un gros village, couvert de tuiles, se blottit au pied du coteau. Il se blottit au pied du coteau nord, bien à l'abri des coups de mistral. C'est la Côte-Saint-André. Là, quand « le siècle avait trois ans », naquit Hector Berlioz.

De nos jours, pour aller de Lyon à la Côte Saint-André, il y a plusieurs itinéraires. Mais, pour quiconque veut bien voir le pays de Berlioz et, tout d'abord, le voir d'ensemble, il n'y en a qu'un : on gagne le coteau opposé à la Côte-Saint-André (il est longé par la ligne Rives-Saint-Rambert); on quitte le train à Brézins, car, de Brézins à la Côte, la route n'a pas d'arbres : ainsi, d'ensemble, se découvre le pays de Berlioz.

Suivons cette route, à pied, lentement. Oublions toute idée préconçue. Regardons, écoutons. Abandonnons notre âme au paysage. Tâchons d'entrer, peu à peu, dans l'intimité du sol.

La route, assez plane, coupe la plaine de Bièvre.

En face de soi, quand on regarde vers le nord, la longue ligne du coteau, à une lieue environ, se profile sous le ciel. Au bas du coteau, les maisons de la Côte-Saint-André, groupées, tassées, ne laissent encore apercevoir que leurs toits de tuiles : on dirait une longue, une mince banderole rougeâtre, qui glisse sous le coteau et remonte un peu vers la droite où détonne une église neuve, trop blanche, l'église du Chuzeau.

On avance. Et, si l'on marche par quelque belle journée de juin, on suffoque de chaleur au milieu de cette plaine de Bièvre, sablonneuse, poussiéreuse, écrasée par un soleil torride. C'était un lac, dans les temps préhistoriques, disent les géologues. De fait, on voit, dans les champs de pommes de terre récemment binés, un grand nombre de cailloux ovales, polis comme des galets, et que les paysans appellent cailloux roulés ou cailloux du Rhône. La tradition locale prétend que dans cette plaine Hannibal arrêta son armée avant de s'engager dans les Alpes. Les historiens disent aussi que François Ier chassa dans cette plaine de Bièvre, où verdoyait alors une forêt de chênes, de hêtres et de châtaigniers : en effet, le mot *Bièvre* pourrait signifier *forêt*, à moins que Bièvre ne signifie *loutre* (en italien *bevero*), ou encore *deux chemins qui se croisent* (du latin *bivius*), ou encore *double cime* (du latin *bivertex* ou *bivertius*).

A ces ingénieuses étymologies, les savants qui ne manqueront pas de venir, ni d'inventer de nouvelles méthodes, ajouteront une étymologie plus ingénieuse encore. Et celle-ci, du moins, aura tous les caractères de la certitude, tant qu'elle sera la plus récente.

Quoi qu'il en soit, au mois de juin, dans cette plaine sablonneuse, on a grand mal à respirer : la plaine,

de faible altitude (cotes autour de 350), n'a qu'une lieue de largeur entre ces deux coteaux (cotes autour de 600); et le sol est si sec, si pierreux, qu'on effraie parfois un petit lézard, et le voici qui se sauve, zigzaguant, tout gris sur la route toute blanche. Que l'on consulte une carte géographique : entre le pays de Berlioz et la Provence, ou la Gascogne, il n'y a guère qu'un degré.

Cependant, à travers la plaine, on continue de marcher. Déjà, on distingue, par dessus le rouge embrouillamini des toits, les cultures du coteau : des lignes vert pâle, sur le terrain rougeâtre, lignes serrées et régulières (ce sont des vignes), dessinent les divers mouvements du coteau avec une rigueur vraiment géométrique; toutes ces lignes de vignes, bien équidistantes sur leurs fils de fer, descendent selon les diverses lignes de plus grande pente et dessinent le relief ainsi que les hachures d'un topographe. Mais, çà et là, un losange de foin, le grand ruban d'un champ de blé, le velours sombre d'un bois taillis, le satin gris-bleu d'une avoine, mettent un peu de fantaisie entre ces vignes trop géométriques; et le regard se surprend à suivre avec plaisir l'onduleux liséré d'une haie qui longe sans doute un chemin, une sente, à flanc de coteau.

Ce n'est guère la forme, l'eurythmie des lignes ou l'harmonieuse disposition des masses, qui peut séduire l'œil parmi ce vaste panorama. Dans le pays de Berlioz, la nature ne fait pas venir aux lèvres le mot de *beauté*, ni celui de *mystère*. Pas de groupements, d'arrangements ingénieux, pas de beauté déjà humaine, comme en Touraine ou en Grèce, comme à Salzbourg, patrie de Mozart : dans ces pays, la nature même est artiste; les lignes, les couleurs ont une harmonie mélodieuse. Pas de mystère, non plus,

comme en Bretagne ou dans les pays de lumière voilée; pas de ces tournants vaporeux et vagues, de ces vallons sinueux que la brume dérobe au regard, paysages fantômes où une âme mélancolique laisse longuement errer ses incertitudes et sa nostalgie de l'Inconnu.

Ici, au pays de Berlioz, tout est net.

A voir ce coteau, on croirait que le sol a été relevé, ainsi qu'on incline un tableau, pour qu'il soit en bonne vue : d'un seul coup, depuis le premier plan jusqu'à la ligne ondulant au bas du ciel, on découvre tout ce que porte le sol. Chaque détail se découpe, net, par des arêtes vives. Tout est précis, tout est *écrit*, en quelque sorte. Cette infinité de détails juxtaposés, étalés, calligraphiés sur le coteau comme dans le paysage d'un primitif flamand, a vraiment quelque chose de narratif : l'œil va de l'un à l'autre; on est amusé, séduit, par cette variété piquante; et l'on se livre à chaque détail comme l'on écouterait les gens d'une foule, si chacun d'eux parlait à son tour. D'ordonnance, d'eurythmie, de *musique des lignes*, il n'y en a pas. C'est un immense panorama où toutes les touches sont jolies... Parmi cette verdure, quelles adorables touches, pique, au lointain, le blanc et rouge d'une bicoque isolée : le blanc, éclatant, doux, solide et gras; caresse, volupté pour l'œil; on dirait la chair d'un Titien. Et le rouge des tuiles, ces rouges multiples, cette gamme du vermillon au brun lie de vin, ces rouges rouillés, recuits, hâlés et lavés par la pluie ou le soleil, ces rouges qui chantent passionnément parmi la symphonie fantaisiste des verdures... Au hasard, des nuages errants laissent traîner des zébrures de lumière ou de pénombre... Disposition flottante; rehauts incertains, mouvants, parmi toute cette étendue qui s'étale sous l'œil. Voici le vert pâle

des foins, voici l'ocre d'une jachère, voici le bleu laiteux, le losange d'une avoine; voici la moire changeante, verte et violette, des trèfles; voici des colzas, jaunes comme des boutons d'or; tout près, un champ pelé, rugueux, n'est ni du ton de l'herbe ni du ton de la terre : c'est une luzerne, déjà fauchée, qui commence à repousser pour le regain d'octobre; et voici un seigle presque mûr, couché en tous sens par le vent tourbillonnant d'un orage...

Le regard rêve dans l'espace : de ci, de là, des châtaigniers arrondissent leur bel éventail, frangé d'or dans les transparences du haut, et presque bleu dans les dessous; quelques peupliers, élagués de leurs scions, dressent tristement un panache trop grêle; des saules, au tronc pansu, abandonnent dans le vent leur chevelure argentée; et des noyers, au bord des chemins, font une ombre froide, une fraîcheur qui embaume lorsqu'on passe : admirables noyers, aux branches fortes et minces, d'un joli dessin élégant et viril, souple;... sur le tronc, l'écorce, d'un gris perle si fin, si lisse, est çà et là fantasquement chagrinée par une efflorescence de mousses d'or;... dans le haut, les feuilles en transparence sont si près d'être jaunes, que le bleu du ciel, le cobalt épais de ce ciel méridional, tourne, derrière cette dentelure ambrée, au violet sombre.

Tout à coup, l'on se trouve à côté d'une grande bâtisse trop blanche, trop rouge, sorte de caserne, ou de prison, ou d'usine. C'est le nouveau séminaire. Pour lui faire pendant, il y a, au-dessus du village, un autre grand bâtiment, un peu moins neuf, mais très imposant, massif, ennuyeux, fastueusement banal, et ressemblant assez à quelque palace-hotel de station balnéaire. C'est l'établissement des Maristes. Sur la hauteur, il est seul, dominant tout le

pays; superbement, il se dresse sur les contreforts du château disparu.

On quitte enfin la brûlante plaine de Bièvre.

On monte quelques mètres : on croise la grande rue qui traverse toute la Côte-Saint-André, la rue de la République. Ici, cette rue est plutôt une grande route bordée de maisons : nous ne sommes qu'au Chuzeau, nouveau faubourg de la Côte (où le père de Berlioz avait une *campagne*), et voici l'église neuve, toute blanche, que nous avions vue de loin. Suivons cette route, dépassons l'ancien séminaire, et la vieille fontaine : les maisons se resserrent; à droite et à gauche, de l'une à l'autre, aucun jour; la rue n'a qu'une étroite chaussée et presque pas de trottoirs. Et voici la maison des Berlioz.

N'entrons pas; nous entrerons plus tard, et nous croirons y vivre avec Berlioz enfant. Pour l'instant, prenons contact encore avec le pays.

De nos jours, la rue de la République, avec ses boutiques, ses cafés, son réparateur de bicyclettes, ressemble à toutes les *Grande Rue de la République* qui sont dans tous les grands villages de France. Ce sont les mêmes devantures, les mêmes enseignes, et nous dirions volontiers les mêmes visages. A la Côte-Saint-André, le Dauphinois d'aujourd'hui n'a plus de caractère propre; il n'est pas un paysan fait à l'image de sa terre; sa terre, il habite près d'elle, il la cultive, il vit de ce qu'elle rapporte, mais il ne vit plus avec elle. Que de boutiques, que de taudis où s'étale superbement le mot *Café!*... Dans la rue on croise des boutiquiers, des usiniers, des ouvriers, des employés, des retraités et des rentiers. La race, plutôt petite et sans beauté particulière, est agile, nerveuse, forte.

Les maisons, presque toutes anciennes, ont du caractère. Bien qu'on éventre les rez-de-chaussée familiaux

pour installer des boutiques, elles ont encore, ces vieilles maisons, une physionomie. Vraiment ce sont elles qui peuvent parler des gens d'autrefois. Voilà ce qui reste d'eux, ce qui leur survit. Ce sont les maisons qui ont un visage et une âme.

Elles respirent la force. Elles sont peu hautes, massives, sans ornements. Elles se serrent, elles se tiennent les unes les autres; elles sont faites pour la résistance à un rude climat. Les toits font saillie et abritent la façade de pisé, très peu percée de fenêtres; souvent, sous la saillie du toit, le second étage ne prend jour que par des fenêtres d'une demi-hauteur, des demi-fenêtres, ou par des œils-de-bœuf. Et la façade toute nue, sans une sculpture, sans le moindre agrément des pierres autour des ouvertures; ce carré, avec des trous en carré, a quelque chose de triste, d'obstiné, de volontaire, de têtu. Le seul ornement, ce sont les clous de la porte : ici habite une race de légistes et de propriétaires... D'autres fois, la façade est faite avec des cailloux du Rhône ou cailloux roulés. Ils sont apparents : disposés par lits horizontaux, tous ces gros cailloux ovales, réguliers comme des noyaux d'olives, sont inclinés un rang à droite, un rang à gauche; et, tous les trois ou quatre rangs, le maçon, afin de caler le mortier, a fiché, par le champ, des débris de tuiles : cela fait de minces lignes rouges, qui égayent un peu cette lourde mosaïque maussade.

De la rue de la République partent d'étroites ruelles, obscurcies par les saillies des toits. Fait-il jour dans ces ruelles où les murailles sont si proches, si rembrunies, si lépreuses, avec des trous si noirs? On cherche le ciel, et l'on ne voit qu'une mince bande moins obscure, encadrée de noir, décolorée par les saillies noires des toits. Mais, qu'un rais de soleil

tombe sur un de ces vieux murs de pisé : aussitôt toute la pénombre s'éclaire et vibre sous les reflets de cette éblouissante nappe de lumière, et voici que la vieille venelle vermineuse devient une féerie de demi-ombres chantantes, ambrées, blond rose, rousses, safranées ; on va pouvoir marcher dans la féerie réelle d'un Rembrandt.

On prend une de ces ruelles, une de celles qui montent. On respire comme dans une cave. On s'empale les pieds sur la marqueterie des cailloux du Rhône, parfaitement pointus; la pluie, qui doit, ici, dévaler en torrent, les a déchaussés, aiguisés.

Tout à coup s'ouvre une vaste place.

Les maisons, toujours serrées, solides, maussades, sont alignées au cordeau. Et presque toute la place est couverte (sauf sur son pourtour) par un véritable toit de tuiles, un toit immense, à quatre pentes, porté par d'énormes piliers de bois qui posent sur de gros dés de pierre. On entre. Admirable travail. Les lourds piliers de bois, d'un bout de la place à l'autre, alignent leurs rangées parallèles. Jadis, chaque rangée de piliers était engagée, sans doute jusqu'à mi-hauteur d'homme, dans un mur. Ainsi étaient délimités des rangs affectés chacun à un corps d'état : le premier aux tisserands; le second, aux merciers; le troisième, aux marchands; le quatrième, aux cordonniers ou cuiratiers; le cinquième, aux bouchers; « la dite halle ayant aussi sept passières ou passages traversant lesdits rangs. » Et cette maison, que l'on voit encore, enclavée dans un coin de la halle, était à la fois « l'auditoire » et la « grenette ».

Sous le toit de cette halle, sous cette pyramide dont on voit les quatre faces de l'intérieur, quel jour étrange! Un jour obscur, rembranesque, tant les clartés, ou plutôt les demi-clartés, sont frémis-

santes parmi les ombres;... un jour diffus (une ombre lumineuse) qui vient de partout à la fois. Sous ce vaste toit, comme sous un colossal manteau de cheminée, tout est baigné de pénombre; mais, de partout alentour, jusqu'à hauteur d'homme, les rues à découvert reflètent un peu de jour : il ricoche du pavé dans l'énorme nef, emplie d'une obscurité fluide; il s'enroule, au passage, sur les dés de pierre, sur les piliers et les traverses de bois, sur les chevrons aigus qui s'entrecoupent comme des nervures d'arcs gothiques. — Les gens de la Côte, autrefois (ainsi que des Flamands associés pour le commerce), ont donné tout leur art, tous leurs soins, à cette construction d'utilité publique. C'est ici, surtout, c'est dans leur halle, qu'ils se survivent. Leurs églises sont plus que médiocres : ils n'y ont rien laissé d'eux-mêmes, ils les ont faites, ils y ont passé en songeant à autre chose, peut-être par ordre ou par intérêt tout terrestre... Mais la halle, quel admirable travail!

Que reste-t-il encore à voir? Faut-il visiter la mairie, la gendarmerie, l'hospice? Faut-il descendre vers « l'esplanade », assez grande place, aimée des joueurs de boules, où un Hector Berlioz en bronze (réplique du Berlioz du square Vintimille à Paris) est bien isolé, bien *dépaysé*, sorte d'accessoire périmé, oublié là par une fête officielle?... Comme on l'aurait étonné, le petit Hector, si on lui avait dit, lorsqu'il faisait la partie de boules avec ses camarades, qu'un jour, au milieu de cette même place, il se dresserait, en bronze, sous la redingote flasque d'un chef d'orchestre migraineux!...

Que voir encore?... Faut-il chercher ce qui reste des nombreux couvents, ordres, ou maisons religieuses : Cordeliers, Récollets, Pénitents, Bernardines, Ursulines, Visitandines, sans oublier l'ancien séminaire?

Ces immeubles en témoignent : le village (quatre

mille âmes sous l'ancien régime) qui comptait alors tant d'établissements catholiques et qui servait de bonnes prébendes à un chapitre régulier de dix chanoines, avait vraiment cessé d'être un centre protestant : après sièges, sacs, démantèlement des murs d'enceinte (les Cévennes, meurtries par les dragons de Villars, ne sont pas loin), la Côte-Saint-André était devenue un véritable séjour d'élection. Certes, au seizième siècle, Michel Servet avait tranquillement prêché le protestantisme à la Côte; quelque temps, il put croire à la liberté de la foi, car c'étaient les siens qui opprimaient les autres : les protestants, maîtres du pays, interdisaient aux catholiques de dire la messe. Soudain, Servet dut s'enfuir... A Genève, il fut brûlé par les soins de Calvin, son confrère en réformation.

Parmi les familles protestantes qui durent aussi quitter la Côte-Saint-André, l'une est devenue célèbre, celle qui produisit les Sismondi, les savants génevois.

Deux siècles après Michel Servet, voici ce qui restait du centre protestant : sur quatre mille Côtois, plus de cent étaient en religion, et un ancêtre de notre Berlioz, sur treize enfants, comptait neuf religieuses ou prêtres...

Du moins les guerres de religion; du moins la lente succion des âmes protestantes, absorbées peu à peu ou assimilées au catholicisme par toutes ces maisons monastiques et par ce riche chapitre; du moins ces combats, ces froissements d'influence, ces marchandages, ces haines de prêtres qui, d'un ordre à l'autre, soutenaient d'interminables procès pour la deuxième herbe d'un petit pré (le pré *de la Chèvre*); cette nécessité d'être toujours sur le qui-vive (sans avoir l'air de rien), d'évaluer non pas ce qu'on voit, mais ce qu'on

devine, et de toujours chercher ce que des paroles avenantes et une bonne figure peuvent dissimuler, — tout cela, du moins, devait donner aux Côtois, pour se conduire dans la vie, finesse et ténacité. Forcément, dans ce tout petit pays cauteleux et papelard, où tout se voit, le bon bourgeois qui ne savait pas finasser, était éliminé. La vie était une lutte de chats, de chattemites...

Or, regardons ce qui environne la rue des Moulins : ici, pendant des siècles, ont vécu, — prospéré, — les ascendants de Berlioz.

D'ordinaire, au seul nom de « Moulin », on imagine quelque frais ruisseau traversant une prairie, à l'ombre des saules et des peupliers, avec quelque laveuse agenouillée au ras de l'eau et qui fait claquer son battoir. Ici, il faut oublier cette fraîcheur idyllique; même il faut ne chercher ruisseau ni moulin : l'un et l'autre ont disparu, et la *rue des Moulins* ne traverse guère une prairie. Elle est une sorte de long escalier fantasque, coupé par des paliers en pente, avec des suites irrégulières de marches en zigzags. Les maisons, toutes serrées, ont l'air de monter à l'escalade les unes des autres; la rue est si à pic que le toit d'une maison est presque de plain-pied avec le rez-de-chaussée de la suivante; sur les façades de pisé, les poutres massives dépassent, supportent des balcons, et la saillie des toits plats fait tomber son ombre longue. Autrefois, un ruisseau dévalait près d'ici. Il s'appelait le Biel. Le Biel avait été capté. Il glissait dans des gouttières de bois, dans des chenaux, ou bien il courait sur des glacis de ciment et de cailloux du Rhône. De maison en maison, on se repassait ce maigre filet d'eau. Et la pente était si roide que presque à chaque maison l'eau avait assez de force pour faire tourner une roue. Ainsi pouvaient tra-

vailler tous ces moulins. C'était un véritable escalier de cascades.

Là, sur le Biel, pendant de longs siècles, les ancêtres de Berlioz eurent leurs moulins à tan et leurs tanneries. Situé entre la halle et le château, ce n'était pas un quartier pauvre, mais un quartier bourgeois; et l'on peut voir encore une fière demeure à pignons qui dresse, élégante, svelte, ses trois étages de fenêtres à meneaux et à colonnettes engagées.

Mais quel régal pour l'œil, dans cette rue des Moulins : murs affaissés, maisons en ruine, toitures effondrées dont il ne reste qu'un branlant squelette de chevrons, balcons où sèchent des linges de toutes les couleurs, volets dégondés qui pendent de guingois, parterres d'orties et de bardanes fleurissant sur les décombres d'une bicoque écroulée, fenêtre à tabatière par où regarde une bonne vieille femme, la tête serrée dans un mouchoir à carreaux... Hélas, cette rue, d'un pittoresque agréable (et un peu facile), aboutit à l'établissement des Maristes, à cet imposant palace-hotel que nous avons vu de la plaine de Bièvre. L'ennuyeuse bâtisse se guinde, solennelle, banale, sur les murs de soutènement de l'ancien château. Du château, où les Dauphins de France aimaient à venir, quand ils chassaient, heureux et libres loin de l'évêque de Grenoble toujours menaçant, — du château, rien ne reste, sinon ces murs découronnés, mais fleuris, çà et à, dans une lézarde ou une barbacane, par une touffe de blanches gueules-de-loup.

Si l'on se retourne, quel admirable panorama!

On revoit, d'ensemble, toute la plaine de Bièvre que l'on a traversée pour venir; on revoit la route toute droite, blanche de soleil entre les verdures poussiéreuses; derrière la plaine, un coteau boisé, sans vignes (car nous voyons le versant nord), étale

comme de petits carrés de velours, plus ou moins verts, plus ou moins bleus, selon l'âge des coupes dans les bois taillis; vers l'orient, les Alpes lointaines ne font qu'une longue bande bleutée, frangée d'argent, au ras du ciel, par les neiges étincelantes; vers l'occident, au-dessus de l'ondulation violâtre des Cévennes, de légers brouillards, de minces nuages rosés, montent de la vallée du Rhône et s'évanouissent dans la lumière. Au premier plan, sous le coteau même, la Côte-Saint-André serre les unes contre les autres toutes ses maisons. Les voilà, toutes, blotties à l'abri du coteau, blotties encore sous la protection du château disparu; encore aujourd'hui, le village est compacte, et l'on devine la place des remparts qui l'ont empêché, jadis, de s'étendre. D'ici, l'on domine le damier des toits plats, rouges de tous les rouges, et vibrants sous le choc de la lumière. On voit les gros « cailloux roulés » que les Côtois mettent sur les tuiles pour les maintenir contre le vent, contre le furieux mistral de la vallée du Rhône : ces gros cailloux blancs, sur les toits de toutes pentes, de toutes couleurs, de tous reflets et lustrés çà et là par une lueur liquide, étincellent, flocons d'écume sur une mer écarlate.

Telle est, de nos jours, la Côte-Saint-André.

Ai-je dit que c'était un chef-lieu de canton?... A part quelques maisons et quelques ruelles, à part la rue des Moulins et l'admirable Halle, ce pays n'aurait guère d'intérêt que pour ceux qui l'habitent.

Mais c'est là qu'est né le plus étonnant, le plus curieux des romantiques français, Hector Berlioz.

Quand il naquit, sa famille était fixée à la Côte-Saint-André depuis plusieurs siècles déjà.

Si l'on voulait remonter jusqu'aux Croisades, on pourrait citer le nobiliaire du Dauphiné qui mentionne

un certain nombre de Berlioz. Mais comment notre musicien leur est-il apparenté? Ne regardons que la filiation, telle du moins qu'elle est constatée par les actes.

Dès 1662, un Claude Berlioz, dans son testament reçu par notaire, demande à être enterré à la Côte dans « le tombeau de ses ancêtres ». Cet aïeul de notre romantique et les parents de cet aïeul étaient donc à la Côte-Saint-André depuis l'an 1600, si ce n'est plus.

Sans doute, ils étaient d'origine savoyarde : les savants croient pouvoir affirmer que la syllabe finale *oz* le prouve d'une manière pertinente. Les noms en *oz*, déclarent-ils, très fréquents dans le Dauphiné, noms d'hommes ou de pays, ont une origine savoyarde. A dire vrai, nous avons constaté que cette fameuse syllabe *oz*, qui serait savoyarde tout en étant dauphinoise, n'existe guère. Personne, en Dauphiné, ne la prononce. On ne dit pas *Berlioz*, mais *Berl'*, en mouillant l'*l*. — Et ce radical *Berl'*,voici d'autrés savants qui s'en emparent : le radical prouve, déclarent-ils, une origine germanique (??).

Le certain, c'est qu'il y eut à la Côte-Saint-André, dès 1600, des nommés Berlioz; ceux-ci, d'après les actes, sont les ancêtres du compositeur. Qu'ils soient d'origine germanique (ce qui est bien aventureux); qu'ils soient d'origine savoyarde (ce qui, après tout, est assez probable), ils ont deux siècles, de 1600 à la naissance de Berlioz, pour devenir de parfaits Dauphinois. Et rien ne prouve qu'ils ne le soient pas, dès 1600.

Sous Louis XIV, un Berlioz était fermier du prieuré de la Côte. A lire les prébendes qu'il payait à huit chanoines, on peut supposer que ce fermier avait une large aisance : il donnait à chacun d'eux cent vingt

livres en argent, huit setiers de froment et neuf charges de vin.

A partir du testateur de 1662, on connaît toute la descendance des Berlioz. Ce sont des tanneurs, des propriétaires de tanneries; ils naissent et meurent à la Côte-Saint-André; ils habitent dans leurs moulins, près du Biel. Leur race est prodigieusement vivace : celui qui teste en 1662 a sept enfants; son frère cadet en a six; le fils aîné du testateur en a treize; de ces treize, l'aîné en a onze, et le quatrième né en a treize; et de ces treize-ci naît un fils encore appelé Claude (mort en 1766), qu'un acte qualifie de « bourgeois » et qui a treize enfants à son tour, dont neuf entrent en religion.

Parmi ces treize enfants, nous en citerons deux : l'un qui fut notaire pendant vingt-cinq ans et qui mourut, sans héritier direct, noyé dans le marais de Faramans (1812); et l'autre qui fut curé de la Côte-Saint-André, et qui mourut en 1809, après avoir désigné comme héritier son cousin germain, le grand-père de notre Hector.

Ce grand-père, Louis-Joseph (né en 1747, mort en 1815), est le premier des Berlioz que la longue et patiente opiniâtreté de ses ascendants pousse à une situation sociale un peu en vue. Rien n'est plus instructif, rien ne montre mieux le travail des forces naturelles de l'homme, que cet arbre généalogique. Quelle merveilleuse poussée de sève fait éclore ces nombreux rejetons! A peine détachés de l'arbre, les voilà, vigoureux et cherchant leur place au soleil, les voilà prisonniers de leurs tanneries. Que d'années, que de jours, pendant deux siècles, tous ces Berlioz passent à travailler dans ces étroites et sombres bicoques en pisé qui s'échelonnent le long du Biel et qui se repassent, d'une roue de moulin à l'autre, ce

maigre filet d'eau tombant en cascades depuis le château seigneurial jusqu'au pré de la Chèvre. A leur aise, bien nourris dans ce pays fertile où les pâturages du coteau fournissent de belle viande, et où les vins du cru, vifs et durs, fouettent le sang; — que de fois ces gens d'une forte race, comprimés, étouffés dans leurs bicoques, mais se reproduisant avec une abondance et une vigueur sans pareilles, que de fois ils ont remué les cuirs dans les fosses à tanin... Tout à coup, en deux générations, une sélection s'opère. D'une branche, sur treize enfants, neuf entrent en religion, c'est-à-dire reportent leur part de fortune sur les autres; parmi ces autres, l'un, longtemps homme d'affaires (et pendant les secousses, pendant les partages agraires de la Révolution), meurt sans enfant. Aussi, porté par sa race et par les qualités qu'il tient d'elle, par l'argent, c'est-à-dire par la force qu'elle a lentement accumulée, le grand-père de notre Hector n'est plus un simple tanneur de la Côte-Saint-André : avocat à Grenoble, il fait un bon mariage et achète une charge; par son argent, il attire d'autre argent : il hérite; il fait construire; il laisse une assez grosse fortune terrienne : vraiment cet homme du Tiers, ce robin contemporain de 89, — ce futur grand-père d'un romantique, — est le fondateur d'une race, d'une dynastie bourgeoise.

Il naquit à la Côte (1747). Reçu bachelier en droit, puis licencié en droit, par l'Université d'Orange (1766-67), il était « avocat en Parlement de Dauphiné », lorsqu'il épousa, à vingt-cinq ans, une de ses cousines.

Celle-ci, cousine si proche que l'archevêque de Vienne avait dû donner une dispense, était fille d'un médecin de Grenoble. Mais le mariage fut célébré en l'église paroissiale du curé Claude Berlioz, l'oncle à héritage. Cinq autres Berlioz signèrent sur l'acte.

Tous les signataires, au nombre de seize, étaient de robe, magistrats ou ecclésiastiques. Messire Claude Berlioz, l'oncle à héritage, avait écrit l'acte de sa propre main. — Et ce fut « à une heure après minuit que la bénédiction nuptiale fut impartie aux jeunes époux par un chanoine de Grenoble, oncle de l'épouse. »

L'avocat, peu après ce mariage ingénieusement combiné, achetait une charge de conseiller auditeur en la Chambre des Comptes du Dauphiné.

Bien que magistrat dans une si auguste compagnie, l'auditeur ne négligeait pas ses tanneries de la Côte. Il était un propriétaire plus irritable encore, plus vindicatif, que tous les autres Berlioz. Ceux-ci, et surtout l'homme de loi, intentaient à leurs voisins, locataires, fournisseurs, ou à leurs co-héritiers, procès sur procès. Contre la commune, pendant fort longtemps, l'auditeur Louis-Joseph soutint une action judiciaire au sujet d'une conduite d'eau : au travers d'une rue de la Côte, il y avait un cheneau suspendu qui faisait tomber l'eau du Biel sur une roue de moulin. Un jour, une voiture accroche le cheneau et le brise : la commune demande que le sieur Berlioz surélève ou supprime son cheneau; mais le sieur Berlioz, pour sa roue, ne peut faire l'un ni l'autre et proteste d'un long usage qui équivaut à un droit acquis. Bravement, obstinément, il soutient son procès contre la commune, bien qu'on soit alors en pleine Révolution.

Cet homme actif, tenace, eut dix enfants : sa femme mourut à trente-six ans, comme elle était en couches pour le onzième (1791). — A Murianette, près de Grenoble et dans la merveilleuse vallée du Graisivaudan, il acheta un vaste domaine, appelé *les Jacques*. Près de la Côte-Saint-André, il possédait un autre domaine, qui commençait au Chuzeau et remontait le coteau jusqu'au lieu dit *le Nam*, à un bon kilomètre.

Il habitait tantôt Grenoble, tantôt la Côte. A la Côte il avait fait construire (ou réparer de fond en comble) la maison que l'on voit encore, et il était propriétaire de plusieurs tanneries. Après un long veuvage, il mourut à soixante-huit ans (1815).

Ce fondateur de la fortune des Berlioz se fit peindre, ainsi que son épouse, un peu avant 89. Longtemps (jusqu'en 48, mort de leur fils), leurs deux portraits se firent pendant dans le salon de la maison de la Côte. Ces portraits existent encore (1).

Le magistrat, fort en couleur, porte la perruque poudrée, un habit sombre d'où s'échappe la blancheur bouillonnante du jabot. Le visage exprime la volonté, la finesse. En le voyant, il est impossible de ne pas songer au visage d'Hector Berlioz : nez busqué et tombant sur la bouche; l'aile de la narine bien ouverte pour aspirer la vie, d'un galbe ferme et accentué encore par le coup de sabre sous la pommette; bouche assez large, avec des lèvres fines et d'une jolie ligne narquoise nettement arrêtée aux commissures; quant aux yeux, ils dardent leur regard avec force, avec persistance; on y sent une âme qui a de l'impulsion, du perçant, une âme d'assaut. Et pourtant, autour des yeux, toutes les lignes sont prêtes à rire : ironie, sarcasme, rouerie de Dauphinois ou gaieté naturelle d'un bon vivant qui a réussi?... N'importe, c'est un regard en face duquel on n'est pas tranquille.

Pour sa femme, née Espérance Robert, un peu guindée (maladresse du peintre, raideur de la mode, ou orgueil provincial?), elle porte une robe bleue, décolletée en carré; de l'hermine et de la dentelle font valoir sa belle chair de blonde; de larges nœuds de

(1) Je les ai vus, ainsi que bien d'autres documents, grâce à l'obligeance de Mme Chapot, nièce de Berlioz. Je la prie d'agréer toute ma respectueuse reconnaissance.

tulle enveloppent le pli du coude; et un bouquet de bleuets et de chèvrefeuilles, piqué d'une rose, s'accroche sur la poitrine au milieu d'un large nœud de ruban. Le visage, malgré l'éclat du teint et la douceur des cheveux cendrés, est d'une régularité un peu moutonnière. Les yeux sont bleus, sans rien de plus. Vraiment, cette longue figure de femme douceâtre et obstinée (et enceinte une année sur deux) serait presque antipathique... Mais le cou, éclatant, a du moins quelque chose de féminin, de voluptueux, dans son gracieux renflement; et l'énorme coiffure, pièce montée où la grenobloise du Tiers renchérit sur Marie-Antoinette, peut faire sourire les plus moroses.

Trois ans après le mariage de Louis-Joseph Berlioz avec sa cousine Espérance Robert naquit un fils, un second fils : c'était Louis Berlioz (1776). Il devait être, vingt-sept ans plus tard, le père de notre romantique.

Le petit Louis était tout l'opposé de son père, l'auditeur. Il était maladif, timide, replié sur lui-même; son visage avait la même régularité moutonnière que celui de sa mère. Son frère aîné était mort à deux ans; son frère cadet devait mourir jeune encore; cinq autres frères devaient mourir en naissant : non, les enfants de l'auditeur, s'ils vivaient, ne pouvaient plus être des hommes d'assaut, comme leur père. — Et le petit Louis, fragile, sérieux, subit les contre-coups de la lutte sociale où l'auditeur, comme tous les gens de robe, était mêlé.

Regardons, avec soin, quelques faits locaux qui se produisirent pendant la Révolution. Les faits eux-mêmes, et non de vides généralités, voilà ce qui peut faire sentir quelle est l'âme d'une race.

Souvent on cite les proverbes et dictons du cru.

Mais, en tous pays, ils sont d'une vérité beaucoup trop malicieuse :

Le Dauphinois,
Fin, faux, courtois;

ou encore : « Foi de Dauphinois, si je l'ai dit, je me dédis »; ou encore : « En Dauphiné, si vous voulez boire une bonne bouteille avec un honnête homme, il faut apporter la bonne bouteille et l'honnête homme. » — Plus tard, Berlioz, dans un feuilleton musical, citera ce dicton du Dauphiné : il le prêtera, gracieusement, à un autre pays.

La Révolution, période de crise où les faits et gestes de chaque homme souvent sont amplifiés, peut nous montrer, au vif, en accusant les traits, le caractère dauphinois. Par une heureuse rencontre, elle nous le montre au moment même où Hector Berlioz va sortir de sa race, bourgeon qui pointe sous l'écorce.

Même avant 89, les parlementaires du Dauphiné, luttant contre le pouvoir royal pour sauvegarder leurs privilèges, faisaient (sans le prévoir) le jeu de la Révolution prochaine. Dans les familles de magistrats, émotions, craintes, discussions, paniques, enthousiasmes... Certes, Louis-Joseph Berlioz, auditeur en la Chambre des Comptes, était moins directement engagé que les membres du Parlement. Mais tout se tient : dès 1787, en Dauphiné, le Tiers commence la Révolution. Le Parlement de Grenoble s'insurge contre le pouvoir royal. Le ministre Brienne vient d'instituer une cour plénière pour enregistrer les nouveaux impôts; le Parlement de Grenoble ne reconnaît pas cette cour. Alors Brienne ordonne aux parlementaires dauphinois de résider dans leurs terres, en exil. Mais le peuple veut garder ses magistrats, et il sait les

défendre. Les troupes qui s'efforcent de faire exécuter l'ordre du ministre sont repoussées, dans Grenoble même, à coups de tuiles et de pierres; Bernadotte, alors dans le rang, faillit être écharpé, dit-on. — C'est la fameuse *journée des tuiles*. Avant la prise de la Bastille, voilà déjà, en Dauphiné, la Révolution. Tel est du moins, le récit qui a fait fortune, le récit accrédité, en quelque sorte officiel. — Si l'on veut être exact, et prendre sur le vif un aspect du caractère dauphinois, il faut introduire les intérêts humains dans ce récit d'école primaire.

La vérité, c'est que le Parlement de Grenoble, tout puissant dans une ville où son premier magistrat commandait en l'absence du Gouverneur, a résisté au pouvoir royal pour défendre ses propres privilèges. D'une liberté abstraite, des futurs droits de l'homme et du citoyen, il se souciait beaucoup moins que de ses propres prérogatives. Et l'échauffourée, le prétendu soulèvement du populaire, ne fut qu'une comédie. Il y eut une simple bousculade, suscitée par les gens et les fournisseurs des magistrats. Les troupes, commandées par des parents ou amis de ces magistrats mêmes, donnèrent le moins possible. Mais tout cela, défiguré par les rapports des intéressés, puis par les historiens hâtifs ou de parti pris, est devenu une journée révolutionnaire. Il ne lui manque même pas le héros jeune, aimé des âmes sensibles, et qui suscite des pensées philosophiques : Bernadotte, remarque-t-on avec profondeur, aurait pu recevoir une tuile sur la tête, au lieu de recevoir, plus tard, la couronne de Suède. — Par malheur, on ne sait pas si Bernadotte était à Grenoble ce jour-là.

Six semaines après, à Vizille, dans le château du terrible Lesdiguières (ce « fin renard »), les notables dauphinois, parmi lesquels bon nombre de parle-

mentaires, réunis d'eux-mêmes c'est-à-dire factieux, votèrent, en douze heures, les principes qui feront la gloire des Etats Généraux (21 juillet 1788). — Dans cette journée encore, les notables dauphinois prouvaient leur sens de la réalité, leur goût pour les solutions pratiques, immédiates, leur initiative toujours en éveil, leur audace ingénieuse et mesurée. A vrai dire, l'assemblée de Vizille fut encore un acte tout personnel, tout égoïste, des notables provinciaux. Ils défendaient leurs privilèges et libertés contre le pouvoir royal. Contre le roi, ils luttaient pour eux-mêmes, privilégiés, et non pour une république égalitaire. En 91, le Parlement de Grenoble, sans nulle résistance, se laissera fermer, estimant que ce parti, quand la tempête approche, est le plus opportun. — Mais les historiens parlent peu de cette fermeture, car elle est sans gloire, et sans anecdote.

A la Côte-Saint-André, pendant l'enfance de Louis Berlioz, la Révolution ne fut pas sanglante. En Dauphiné, le fanatisme des partis extrêmes ne poussa pas trop les événements au dramatique : race de légistes et de propriétaires, quand les plus aisés et les plus actifs des Dauphinois eurent pris les biens des nobles et du clergé, ils comprirent que leur intérêt était de clore la Révolution, et, comme ils avaient peu de sentimentalité, ils négligèrent les bagatelles de la guillotine. Dans cet heureux pays, la Révolution ne fut, en quelque sorte, que la reconnaissance officielle, mais un peu mouvementée, d'un état de choses plus conforme au bien-être général. Les Dauphinois, dans l'ensemble, avisés, prévoyants, comprenaient qu'il s'agissait surtout d'un partage agraire. Le reste viendrait de soi, si l'on était assez brave, assez rusé, pour garder les biens nationaux. Le propre du Dauphinois, c'est d'être brave, « mais jamais dupe ».

Bayard, le chevalier sans peur et sans reproche, et Stendhal, l'analyste presque sans phrases creuses ou du moins sans système, sont dauphinois.

A la Côte-Saint-André, depuis longtemps déjà, quand le héraut du châtelain, par les rues du village, proclamait le *banvin*, il était poursuivi de quolibets (et même de pierres) par les manants et leurs enfants. — En 1788, un avocat de la Côte soulève les communes voisines contre ce qui reste du régime féodal : on ne paye plus les redevances personnelles.

Quatre-vingt-neuf éclate. Bientôt la Côte Saint-André change de nom. Mais elle ne prend pas un nom à la grecque. Au lieu d'imiter certains pays voisins qui répudient les noms de Saint-Etienne-Saint-Geoirs ou de Saint-Marcellin, pour s'appeler désormais *Marathon* ou les *Thermopyles*, — les gens de la Côte Saint-André se souviennent qu'ils fabriquent liqueurs et eaux-de-vie; ils choisissent un nom commercial, un nom réclame, et ils baptisent leur pays *la Côte-Bonne-Eau*. — D'autres Dauphinois avaient fait de même : ceux de Saint-Jean-de-Bournay, tisserands, avaient appelé leur pays *Toile-à-voile*.

Cependant, dans son église paroissiale, le curé Claude Berlioz se conformait aux lois révolutionnaires. Dans la chaire de vérité, entre l'évangile et le prône, le bon curé lisait les décrets de l'Assemblée et les affiches administratives (1); avec les offices de la semaine, il annonçait les assemblées primaires, qui se réunissaient dans l'église des Pénitents ou au couvent des Récollets, devenus l'un et l'autre propriétés nationales.

Après l'an III, dans l'église des Pénitents, on célébra les fêtes décadaires : la garde nationale de la Côte-Bonne-Eau y assistait en grande tenue. L'*autel de*

(1) Abbé Clerc JACQUIER, *loc. cit.*

la Concorde était couvert d'inscriptions civiques. Sur la base :

Paix à l'homme juste, à l'observateur fidèle des lois.

Sur un des côtés :

Le peuple debout est armé contre ses ennemis extérieurs et intérieurs, pour l'intégrité de son territoire et le maintien de la Constitution de l'an III.

Bien entendu, la musique avait sa part dans ces cérémonies. Pendant qu'on brûlait devant une statue de la Liberté un mannequin qui représentait l'Athéisme, le futur père de notre musicien devait chanter, avec les enfants de son âge, des hymnes idylliques et martiaux; car, comme tout adolescent de la cité côtoise, il devait être enrôlé parmi les pupilles de la légion *l'Espérance.*

Les Côtois restaient assez paisibles. Certes, le curé Claude Berlioz et son vicaire, un jour que le populaire les serrait d'un peu trop près, avaient dû s'enfuir. Le bon curé se cachait en Suisse. Pourtant, à la Côte-Bonne-Eau, une société révolutionnaire, au lieu de prendre pour devise *liberté, égalité ou la mort,* s'était mise sous l'invocation de trois vertus qui peuvent être inoffensives : *humanité, justice et impartialité.* Et, quand le numéraire avait manqué; quand, pour défendre le territoire envahi et trouver du numéraire, on avait dû convertir les cloches des églises en ces gros sous qui font encore la joie des numismates et qui sonnent si bien, les Côtois n'avaient pris que le bronze indispensable : dans le clocher, restaient deux cloches.

Mais on proclama le culte de la déesse Raison; la statue de la divinité du jour fut installée dans l'une des chapelles, sur un autel consacré. Vraiment, malgré l'appui de tous les Berlioz, et même du vindicatif auditeur, l'abbé Claude Berlioz ne pouvait pas rester à la

Côte-Bonne-Eau. La palme du martyre n'aurait été d'aucune utilité.

Toutefois, jamais la guillotine ne fut amenée à la Côte. En effet, dans ce petit groupe d'environ cent cinquante foyers, on avait eu à répartir les biens meubles et immeubles des Cordeliers et Récollets, des Bernardines, des Ursulines, des Visitandines, des dix chanoines du chapitre de Saint-Ruf; et l'on n'avait plus à payer dîme, prébende, bans, redevances et autres droits dus à ces religieux. Cela pouvait endormir pour l'instant, chez une race pratique, les vertus les plus égalitaires. Au lieu de « raccourcir », les Côtois préféraient donc s'occuper des biens nationaux à portée de leur main. Ils les acquirent très vite, avec audace; puis, pour défendre leur fortune toute neuve, avec d'autres Dauphinois, sur l'initiative d'un Dauphinois, ci-devant marquis et ancien président en la Chambre des Comptes de Grenoble, — ils formèrent une sorte de syndicat des propriétaires (1).

Ainsi, sans grand excès pendant cette période de fièvre chaude, presque « vierges de sang », les Dauphinois, les Côtois atteignirent les années galantes et guerrières du Directoire. Le curé de la Côte, Claude Berlioz, restait encore en Suisse, à Sion; le notaire de la Côte, François Berlioz, n'avait toujours pas d'en-

(1) Rapprochons d'autres traits de caractère, tout contemporains (1904) : en Dauphiné, plus tôt que dans tout autre province française, on a organisé un *comité d'initiative* afin de rendre, dans cette belle contrée, les voyages pratiques. Amener l'étranger chez soi, c'est l'inviter à ne pas dépenser son argent ailleurs. L'Université de Grenoble, la première, a organisé des cours de vacances pour les étudiants étrangers. A tous égards, c'est une mesure excellente.

Mais on constate comment le Dauphinois combine et exécute. Avoir l'initiative de fonder tel comité, d'entreprendre telle action en commun (action toute pratique); bien plus, une fois l'associa-

fants. Quant à l'ancien auditeur, veuf depuis 1791, il s'occupait de ses tanneries, de ses terres, et de ses cinq fils survivants.

L'ainé, Louis Berlioz, le futur père du musicien, dépassait déjà la vingtaine. Il poursuivait ses études médicales comme les temps le lui permettaient. Si bien qu'il n'était encore qu'officier de santé lorsqu'il se maria, à vingt-six ans, le 6 février 1802, avec Mlle Marmion.

Mlle Marmion avait alors vingt et un ans; elle était grande, svelte, blonde et fort dévote. Elle portait les prénoms de la ci-devant reine et de la presque impératrice : Marie-Antoinette-Joséphine. Son père, avocat au Parlement de Grenoble, était un ancien collègue du père du marié; autre rapprochement, il possédait une campagne dans la vallée de Graisivaudan, à la hauteur de Murianette, mais de l'autre côté de l'Isère. Mlle Marmion aimait les réunions mondaines, où elle brillait par sa distinction et sa beauté. Son jeune frère, fort élégant, fort galant, ne rêvait que charges de cavalerie et victoires auprès des belles. Pour elle, elle ne manquait pas d'une certaine exaltation à la *Delphine;* alors, on lisait Ossian, l'Homère gaélique, on lisait le *Jeune Anacharsis*, *Sophie ou les Sentiments secrets*, *Adélaïde et Théodore*, *Atala ou les Amours de deux Sauvages dans le Désert*... Mlle Marmion, sans effort, prenait atti-

tion faite, garder encore de l'initiative, et même une énergie agissante, ingénieuse et mesurée, voilà des traits bien dauphinois et que nous verrons au vif chez Berlioz.

La fameuse assemblée de Vizille (1788), c'était déjà un *comité d'initiative* pour la grande révolution agraire. Ce syndicat des propriétaires (que nous venons de voir), autre *comité d'initiative*... Un autre encore, pour faire venir à la Côte-Saint-André, Berlioz étant tout jeune, des maîtres de musique... Et, dans la vie de Berlioz, bien des épisodes pourraient recevoir comme sous-titre : *Comité d'initiative* pour conquérir la gloire.

tudes et paroles théâtrales; ses nerfs étaient irritables, sa piété combative; et souvent elle souffrait du foie.

Elle était mariée depuis vingt-deux mois quand elle accoucha d'un garçon : à cinq heures du soir, un dimanche, le 19 de frimaire an XII, c'est-à-dire le 11 décembre 1803, dans la maison de la Côte-Saint-André, naquit l'enfant qui devait être plus tard un homme de génie, Hector Berlioz.

Ce nom est devenu si grand, celui qui l'a porté eut une vie si extraordinaire, et fut un tel créateur, qu'on ne peut se défendre contre l'émotion : un génie vient de naître (1).

Mais, au mois de frimaire an XII de la République, près de l'alcôve encadrée de trumeaux où sont sculptés de sveltes rinceaux Louis XVI, Hector Berlioz n'était qu'un nouveau-né semblable à tous les autres.

Du moins, telles étaient alors les apparences.

(1) Voir p. 520. *M. Taine et le berceau de Berlioz.*

II

FAMILLE D'ULTRAS. — RENÉ FLORIANESQUE (1).

(1803 à octobre 1821)

Le nouveau-né — le futur romantique — fut baptisé en l'église paroissiale de la Côte-Saint-André. Il avait trois jours. Autour de l'église, dans le cimetière, les gens du baptême, sans doute, allèrent prier sur les tombes des Berlioz, sur celles qu'on voyait encore, car d'autres avaient dû disparaître, vieilles de plus de deux siècles.

Le nouveau-né reçut les noms de Louis-Hector.

Deux mois plus tard, son père partit pour Paris et soutint la thèse du doctorat en médecine (14 ventôse an XII).

A la Côte Saint-André, vie tranquille, provinciale, monotone. On oublie l'orage déjà lointain, la Révolution. Dans ce petit pays, qui fut peu troublé, on est heureux

(1) Pour ce chapitre, voir p. 523 : *Où retrouver l'âme enfantine et adolescente du futur Berlioz?*

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE II. — Archives de la Côte-Saint-André. — Archives de l'Isère. — Dossier Marmion, au ministère de la guerre. — Henri HOUSSAYE, *1814, 1815*. — Le *Temps* (1903; M. Maurice DUMOULIN, sur *Estelle Dubœuf*). — Passeports et souches de passeports (collection Maignien, à Grenoble). — Hector BERLIOZ (?), *Manuscrit des romances pour guitare*. — FLORIAN, *Estelle et Némorin*. — QUINET, *Histoire de mes idées*. — BERLIOZ, *Gazette musicale* (1834). — Relevé de la vente Berlioz (La Côte, 1854).

de sentir que par toute la France l'ordre renaît; les haines s'éteignent; les émigrés, les prêtres rentrent : le grand-oncle Claude Berlioz, l'ancien curé de la Côte, vient de revenir de Suisse... Les victoires du jeune Empereur ont peu d'écho dans la famille royaliste du docteur Berlioz. Seul, le frère de Mme Berlioz, le jeune Marmion, était épris de gloire militaire : reçu à l'Ecole polytechnique, impatient d'en sortir et de voler au canon, il voulait être lancier, et se battre sous les yeux de l'Empereur...

Cependant, le grand-père Berlioz, l'auditeur d'avant 89, surveillait ses domaines : les Jacques, à Murianette, près de Grenoble, ou le Chuzeau et le Nam, près de la Côte. Actif, intrépide vieillard. Ce robin de l'ancien régime, — jadis formé parmi cette ingénieuse magistrature dauphinoise où l'on pressentit tout de suite que le Tiers et la petite noblesse avaient tout à gagner dans une monarchie constitutionnelle, — l'auditeur, à coup sûr, détestait le despotisme napoléonien où sombraient les privilèges des anciens parlementaires et les libertés provinciales.

Le docteur Louis faisait peu de clientèle; sa fortune lui assurait une honnête aisance; il n'était pas ambitieux, mais affable, obligeant, charitable. Il soignait les pauvres. Il se souciait peu d'accumuler les visites, bien qu'on les lui payât deux francs, prix honorable pour l'époque et pour la province. Volontiers, il notait ses observations thérapeutiques. Il tenait journal de sa vie, lisait, méditait, généralisait : c'était une âme bien née, mais un peu molle, une âme sensible et philosophique. Peu actif, il songeait. Parfois, de brusques colères. Puis, l'apathie, une réserve ennuyée le reprenaient. Il souffrait de l'estomac et endormait sa douleur avec des grains d'opium.

Quant à la femme du docteur, décidément elle

n'était pas, pour son mari, un des charmes de l'existence. Les mille petits riens de la vie, qui peuvent être si doux quand on sait en jouir, elle les transformait sans cesse en événements dramatiques. Chaque jour, des complications, des histoires, des cris. Elle s'obstinait, s'emportait, vindicative, orgueilleuse; et on ne pouvait plus lui parler... La maison devenait pénible pour le tranquille docteur. Bien plus, une influence, invisible, invincible, plus tenace, plus souple, plus enveloppante qu'une influence de femme, était toute vivante dans la maison : le prêtre... Excessive en tout, combien Mme Berlioz devait irriter, par sa frénétique dévotion, le docteur qui se reposait dans un très confiant athéisme!

Les jours passaient.

Hector venait d'avoir deux ans.

Maintenant, chez le docteur, on attendait un autre enfant : ce fut une fille. Elle reçut pour noms Marguerite-Anne-Louise (février 1806). Mais, dans la famille, toujours on l'appellera Nanci.

L'année suivante vint un troisième enfant, une fille, Louise-Virginie.

Une année passa; puis une autre...

Et l'on mit Hector au séminaire. Il avait six ans (1).

Le séminaire de la Côte était à cent pas de la maison du docteur; mais l'usage, alors, voulait qu'on enfermât les enfants dans des séminaires-casernes : le petit Hector, comme, plus tard, son frère et ses sœurs, dut quitter la maison paternelle. Il importait, d'ailleurs, au triomphe des principes chrétiens, que le fils du docteur entrât au séminaire de la Côte. C'était un bon exemple. L'évêque de Grenoble, en

(1) « J'avais *dix* ans... » portent les *Mémoires* de Berlioz. Diverses pièces, conservées à la Côte, prouvent que « *dix* ans » est une faute d'impression ou une erreur de souvenir.

effet, venait d'avoir la pieuse pensée de racheter l'immeuble à la commune; l'ancien couvent des Récollets, naguère converti en bien national et utilisé comme mairie, allait servir de nouveau à un office sacré. La dévote, l'exaltée Mme Berlioz, sut obtenir du pacifique docteur que son fils entrerait au séminaire. Sans doute, le docteur, disciple de l'*Emile*, aurait préféré garder son fils. Mais, en murs clos, dans le silence d'une maison provinciale, comment résister à Mme Berlioz?

Hector, avec les bambins des environs, fut donc militairement dressé dans le séminaire napoléonien. On y apprenait peu de chose. Les élégances de la langue française, le rudiment de la latine, les quatre règles, calculer la surface d'un champ et croire que la terre tourne autour du soleil, voilà ce qu'on enseignait « en troisième » (1). Aux plus petits, que pouvait-on apprendre?... De tout l'enseignement, le principal était l'exercice, l'histoire sainte et le catéchisme : Dieu lui-même, comme il convient dans une religion d'Etat, était adroitement confondu avec l'Empereur. Les enfants, — et plus tard on verra de tels germes se développer chez Berlioz, — les enfants récitaient que l'Empereur est, sur la terre, l'image de Dieu; « honorer et servir notre Empereur, c'est honorer et servir Dieu lui-même »; à l'Empereur, nous devons l'amour, le respect, l'obéissance, la fidélité, sans oublier le service militaire ni les contributions; faute de quoi, « l'on se rendrait digne de la damnation éternelle ».

Dans le séminaire, tout se faisait au tambour : tambour pour le réveil, tambour pour les repas, tambour pour les offices. Et, quand on allait en prome-

(1) Abbé Clerc JACQUIER, *loc. cit.*

nade, quand on sortait pour parader sur l'esplanade chère aux joueurs de boules, les enfants marchaient au pas derrière leurs tapins.

L'un des tapins, c'était Hector, le fils du docteur, le petit-fils du plus gros propriétaire de la Côte, le petit-neveu de l'ancien curé Claude. Il fallait voir notre Hector tapant sur son tambour! Sans doute, comme ses camarades du séminaire, il portait un uniforme scolaire et martial : ce devait être quelque pantalon collant, à taille trop haute, à pont et à sous-pieds, un habit sombre, à basques longues et minces, un habit dont le devant trop court laisse dépasser le gilet de couleur; sur la tête blonde du petit Hector, dont les oreilles étaient cisaillées par les triangles du col, quelque monumental shako, quelque shapska à la hongroise posait sa masse pyriforme, à moins que ce ne fût un haut chapeau de feutre à longs poils hérissés, ou un tricorne, à l'image du tricorne de l'Empereur... L'enfant, ravi, tapait sur son tambour.

... Bientôt, dans la famille, ce furent des deuils. L'abbé Claude Berlioz mourut (1809); il laissait son héritage à son cousin germain, l'ancien auditeur, grand-père d'Hector. L'année suivante, mourut Mme Marmion, l'aïeule maternelle. — Puis le notaire, frère de l'abbé Claude, mourut noyé dans le marais de Faramans (1812); il n'avait pas d'enfant : sa fortune dut encore ajouter quelque chose à celle de l'ancien auditeur.

Cependant (1811), l'oncle Marmion était revenu d'Espagne. Bien qu'il eût fait les campagnes de Prusse et de Pologne, bien qu'il eût été quatre ans à combattre les irréductibles Espagnols, il n'était toujours que sous-lieutenant. En vain avait-il accompli de brillants faits d'armes et reçu deux coups de sabre dans le bras droit. Sa famille était tenue pour roya-

liste. D'ailleurs l'armée d'Espagne faisait une besogne ingrate et sans gloire : trop loin du maître, les faveurs ne venaient pas jusqu'à elle.

Un jour, subitement, en exécution d'un décret impérial, le séminaire de la Côte fut fermé : Napoléon, restaurateur du culte, poursuivait sa lutte contre l'influence romaine et tenait le Pape prisonnier à Fontainebleau.

Hector (novembre 1811, ou peu après) fut donc rendu à sa famille.

Années charmantes. L'enfant, entouré d'amour, travaille à son heure, selon les caprices de sa petite âme indécise. Latin, histoire, géographie, éléments de la mathématique, — le docteur, patiemment, à doses faibles, propose ces diverses connaissances à l'enfant. Il lui montre, avec de petites boules que fait tourner un mouvement d'horlogerie, comment les astres font leur révolution dans le ciel; car, comme l'on disait alors, les connaissances naturelles sont pleines d'attraits pour le jeune âge. En philosophe, nourri de Rousseau et de Condillac, il ne veut pas charger la mémoire, ni rendre l'intelligence paresseuse; il sait que rien ne pénètre dans le cerveau sans émouvoir d'abord les sens. Et surtout, il laisse faire à la nature. A voir la vivacité d'Hector, sa curiosité, son impatience et sa colère quand une chose le contrarie, sans doute le docteur pressent-il que cet enfant, de lui-même, voudra se donner le plaisir du travail lorsque l'intelligence, sollicitée mais non brusquée, sera devenue avide de savoir. Toutefois, chaque jour, par goût de lettré ancien régime et aussi par une inconsciente obéissance à la méthode des prêtres que lui-même jadis a suivie, le docteur exige que son fils lui récite quelques vers d'Horace ou de Virgile.

Tout cela, qu'était-ce au prix de l'affection pater-

nelle? Une petite âme, fragile, tendre, s'épanouissait doucement sous la secrète influence d'une âme aimante et qui a fait de la vie une expérience mélancolique. Que d'entretiens, que de promenades, que de lectures délicieusement achevées dans une causerie grave et caressante...

Un jour, Hector furète dans un tiroir; il trouve un flageolet, il souffle : son père lui indique le doigté, et commence d'apprendre les notes à ce gamin, — qui va être Berlioz...

A la Côte-Saint-André, pas un seul piano.

Néanmoins, on n'ignorait pas tout à fait la musique. Naguère, dans toute la France, pour les fêtes révolutionnaires, conçues à l'antique comme dans la capitale, on avait dû apprendre les hymnes nouveaux. Les enfants chantaient, pour pénétrer leurs âmes du plus pur civisme : le jeune Louis Berlioz, pupille à la légion *l'Espérance*, avait ainsi, peut-être, appris à solfier.

D'ailleurs, depuis quelques années, la municipalité côtoise mettait à honneur de cultiver l'art d'Euterpe (style du temps). A grands frais, on acheta des instruments pour une sorte d'orphéon qui, semble-t-il, se confondait avec la fanfare de la garde nationale : un luthier de Lyon vendit à M. le Maire, clarinettes, bassons, serpents, cors, et même un chapeau chinois, sans oublier « une bonne paire de cymbales de Constantinople ou de Smyrne, mais vraiment turques, et qui valent quinze louis ». Enfin, pour cent francs par mois, on fit venir un chef de musique : un nommé Bouchmann, « homme d'honneur et de probité, connaissant parfaitement son état, donnant du cor, jouant de la flûte, clarinette, basson et violon... »

Ainsi, la cité côtoise n'avait pas négligé le culte d'Euterpe. Et voici que la bonne déesse la récom-

pense : le docteur Louis, qui a pu apprendre quelques éléments de musique, les transmet, si peu que cela soit, à son jeune fils.

Hector sut bientôt jouer quelques airs sur le flageolet. Puis, il s'amusa avec une flûte, travailla dans la méthode de Devienne : très vite il acquit, pour un enfant, un agréable talent de société.

Pour ce jeune être, aspirant la vie parmi les siens, quelle compagne vivante, quelle mystérieuse éducatrice, — la maison!

C'était la vieille maison, rebâtie plus qu'à moitié par l'auditeur, avant la Révolution. Dans le salon, régnaient, tels que ces figures d'ancêtres qui protégeaient le foyer d'une famille romaine, les deux portraits de l'auditeur et de sa femme, l'un avec le jabot, l'autre avec la haute coiffure de Marie-Antoinette. — Le docteur était né dans cette maison. Il devait y passer toute sa vie, et y mourir. Là, vraiment, l'âme de la race avait, mystérieusement, son habitacle réel; et, sans le savoir, le futur romantique la respirait à toute heure et la faisait passer dans son sang.

Maison bourgeoise, faite à l'image de gens honorables, et qui ont su se bien poser dans le monde. Elle est empreinte de *respectabilité;* ses lignes sont tout italiennes, mais ce mot anglais vient aux lèvres, tant l'on sent ici le gentilhomme fermier : économie, prudence, vie saine et mêlée à la nature même, réunions hebdomadaires où l'on convoque de fidèles amis du voisinage, bibliothèque où les anciens livres de famille accueillent les « livres de fond », dictionnaires, ou répertoires qui paraissent, — tout cela est sous les yeux, révélé par la maison même.

De la rue, en entrant dans cette maison, on descend quelques marches : voici le corridor. A droite et à

gauche, vastes dégagements. Du corridor, en continuant tout droit, on peut descendre dans la cour; mais si l'on monte quelques marches on arrive au palier du premier. Il est spacieux. A droite, l'escalier des étages, large et en pierre, s'y amorce; de face, une porte vitrée donne accès sur un balcon de bois. Ce balcon relie toutes les pièces du premier : la maison ayant deux ailes en retour, ce gracieux balcon domine la cour de sa saillie circulaire. La cour n'est guère grande, mais il y murmure une fontaine, où luit l'eau du Biel, et un jardinet (avec un cognassier, au fond, dans un angle du mur) prolonge la cour. Du balcon, quelle admirable vue : toits plats aux tuiles écarlates, éblouissantes, écrasées de soleil, et, au lointain, l'ondulation des Alpes, toutes bleues, vaporeuses!...

Au premier, la bibliothèque : classiques français et latins, peut-être grecs, livres de droit acquis par l'auditeur, livres de médecine acquis par le docteur Louis; œuvres de Voltaire, de Rousseau; le *Télémaque* en deux volumes; sept volumes de Condillac; les *Etudes de la Nature*, par Bernardin de Saint-Pierre; *Paul et Virginie*, suivi de *la Chaumière Indienne;* un Plutarque; des œuvres de Florian, Rollin, Chateaubriand, Marmontel, La Harpe; des relations de voyages et d'explorations, des récits de navigateurs, tels que Bougainville, encore dans toute sa gloire.

Mais aussi, que de choses inconnues, qui ne laissent guère de trace, vieilles choses oubliées de tous, dormant dans des armoires ou dans le galetas, et qui deviennent de véritables amis pour les enfants qui les découvrent : ce flageolet, cette flûte, cette méthode de Devienne, elles commencèrent d'attacher le petit Berlioz à la musique...

Plus tard, durant toute sa vie, le goût du rêveur romantique pour l'*ailleurs*, son impatience de voir

le non-vu, — en art, son hasardeux *tentenda via est*, — ce désir d'échapper à soi-même ou plutôt de s'unir à des choses nouvelles qui donnent de nouvelles exaltations, n'ont-ils pas eu, entre autres germes, ces récits de voyages, ces mappemondes, ces vieilles cartes, sur qui l'enfant explorait dans son imagination toute vierge?... Et le goût de Berlioz pour la mort ou du moins pour les décors macabres; son hamlétisme empanaché, hoffmannesque, mais où il se donnait le bonheur de trouver des émotions si terribles, ne doit-il rien aux émotions de l'enfant devant les atlas anatomiques du docteur, ou devant un squelette mal enseveli sous une lustrine flasque?...

Vieilles choses oubliées!... On les croit mortes à jamais, enfouies dans les recoins poussiéreux de la maison familiale... En se jouant, ces fureteurs d'enfants les ramènent au jour, ils en ont peur et se sauvent, ou ils vivent avec elles, — et voici que ces vieilles choses mortes mettent des germes, à jamais vivants, dans ces petites âmes toutes neuves.

Soudain, au début de 1814, on apprit que l'ennemi passait la frontière. Dans toute la France, ce fut un immense soupir de soulagement : le César moderne allait donc cesser enfin ses moissons d'hommes. La France était épuisée : on voyait des champs en friche, des fabriques fermées; plus d'affaires, plus de travaux; les pensions et traitements réduits d'un quart, les impôts doublés, la rente tombée à cinquante et un francs. Depuis quelque temps déjà, dans les toasts, on buvait « à la *dernière* victoire de l'Empereur! »

La Côte-Saint-André, la plaine de Bièvre, le Dauphiné furent occupés par les Autrichiens.

En avril, entre la Côte et les Cévennes, Napoléon déchu passait, gagnant l'île d'Elbe, et déjà insulté

par les populations royalistes de la vallée du Rhône; en Provence, il dut se déguiser pour échapper à la fureur populaire.

Bientôt la vie reprit son cours tranquille. Le docteur, à son fils, continuait d'enseigner le latin. Souvent il lui faisait réciter le catéchisme : ce n'était plus celui de Napoléon. La première communion d'Hector approchait. Mais pourquoi ne la retarderait-on pas d'un an? Hector et sa sœur Nanci pourraient la faire ensemble. D'ailleurs, à ce printemps, Mme Berlioz attendait un enfant : ce fut une fille, Adèle (mai 1814).

Cependant Louis XVIII, se méfiant des soldats de l'empereur déchu, et n'osant pas les renvoyer en masse, choisissait un grand nombre d'officiers parmi les anciens chouans ou émigrés; il favorisait aussi les officiers impériaux dont pouvait répondre une famille bien pensante. L'oncle Marmion, pour toutes ses campagnes, ses blessures et ses exploits, n'avait reçu de l'Empereur qu'un galon. Louis XVIII le nomma tout de suite capitaine.

Par ailleurs, le nouveau roi, mené par les ultras, faisait ou laissait faire bien des maladresses. Tout le monde s'inquiétait; c'était vraiment une contre-Révolution; on revenait à la guerre civile. Les nobles et les prêtres parlaient de faire rétablir la dîme. En chaire, les curés prêchaient la restitution des biens nationaux; la Cour humiliait les maréchaux encore tout puissants; les casernes fêtaient la saint Napoléon; la bourgeoisie, le peuple, s'exaltaient au récit des crimes, des incendies, des viols et des pillages : les Cosaques, voilà les barbares qui avaient ramené ce roi podagre dans leurs fourgons!... Les ministres supprimaient la liberté de la presse; et Paris protestait contre ces « chevaliers de l'éteignoir ». On conspirait; on tâchait d'en-

traîner la troupe; Rennes se soulevait contre les commissaires du roi; pour le 21 janvier, anniversaire de l'exécution de Louis XVI, le roi et ses ministres, disait-on, préparaient une nouvelle Saint-Barthélemy : cela paraissait si probable que certains hommes de la Révolution, tel Carnot, restaient, toute la nuit du 21 au 22, debout et armés...

— L'Empereur est à Grenoble! — C'est impossible. — On l'a vu. — Mais il est prisonnier à l'île d'Elbe, en pleine mer, sous la garde des frégates anglaises. — Non, à Grenoble, à Grenoble! Hier, toute la journée (8 mars 1815), à l'*Hôtel des Trois Dauphins*, les autorités, les fonctionnaires, les créatures du roi comme les autres, l'ont assuré de leur inaltérable dévouement. La garnison, la ville sont fanatisées. Pour tous, c'est toujours l'Empereur avec son cortège de victoires. On l'acclame aussi par haine de Louis XVIII, par haine du clergé qui « voudrait ramener la France deux siècles en arrière » : on l'acclame comme « le soldat de la Révolution. » Lui-même, il s'est présenté comme tel dans son manifeste.

Le lendemain, le 9, au petit jour, Napoléon quitte Grenoble. En calèche ouverte, malgré la saison, il veut être vu de tous, pour qu'on croie à sa présence réelle. Les paysans font la haie, ou l'accompagnent, si nombreux qu'ils l'entravent; malgré ses cavaliers, malgré la nécessité de surprendre, de fanatiser Lyon et Paris par son apparition soudaine, l'Empereur ne peut pas aller vers son trône aussi vite que l'aigle impériale : « de clocher en clocher, avait-il proclamé, l'aigle vole vers les tours de Notre-Dame! » Sauf de légers retards, c'était vrai.

Le 9, parti de Grenoble, l'Empereur passe à Voiron, à Rives, à la Frette : la Côte-Saint-André est toute proche. De la Côte on pouvait entendre, sinon les

acclamations et les cris, du moins les coups de feu : l'Empereur traversait la plaine de Bièvre, approchait du coteau, le gravissait... Le soir, il était à Bourgoin.

A coup sûr, aucun Berlioz n'alla voir le retour de l'Empereur. — Hector avait onze ans passés : un tel spectacle eût frappé l'enfant; plus tard, dans son culte pour Napoléon, ou alors qu'il avait besoin de Napoléon III pour ses *Troyens*, il n'eût pas manqué de rapporter une telle scène... Mais, au retour de l'Empereur, les ultras et leurs enfants restèrent chez eux.

Quant à l'oncle Marmion, nommé capitaine par Louis XVIII, il suivit l'irrésistible révolution militaire. Il fit la campagne de 1815; avec le 1er lanciers, il chargea à Waterloo...

Et puis, ce fut l'écroulement. L'Empereur à Sainte-Hélène.

La Côte-Saint-André de nouveau fut occupée, comme tous les environs, par les Autrichiens. Le 6 juillet, c'est-à-dire vingt jours après Waterloo, Grenoble avait résisté aux troupes piémontaises. Résistance bien courte. Puis, quatre longs mois, le Dauphiné fut occupé par des troupes de la Sainte-Alliance. Elles traitaient le pays en pays conquis. Et, en effet, par ces troupes étrangères, Louis XVIII conquérait son trône sur les Français vaincus. Devant ces étrangers, le roi faisait fusiller, à Grenoble, le colonel Labédoyère; et, à Avignon, en toute tranquillité, les royalistes écharpaient le maréchal Brune et jetaient son cadavre dans le Rhône.

Durant l'occupation, il y eut dans la famille Berlioz deux morts en deux jours : le 16 août, à la Côte, la seconde sœur d'Hector, Louise-Virginie, mourut; elle avait huit ans. Le 17, à Grenoble, mourut le grand-père Berlioz, l'ancien auditeur. Il était dans sa soixante-neuvième année.

Alors, pendant l'automne de 1815, l'oncle Marmion fut très inquiet (1). Son grade, il le tenait du roi : la commission chargée d'examiner la conduite des officiers pendant les Cent-Jours allait-elle lui laisser ce grade? Marmion ne quitta pas son régiment. Il sollicita, de la commission royale, d'être employé, avec son grade, dans un des régiments en formation : « Je suis, par ma famille, naturellement attaché à la cause de S. M. Royale : mon père, ancien avocat de Grenoble, n'a jamais exercé ni sollicité aucun emploi sous le gouvernement de Bonaparte... Dans ma famille, on ne trouvera aucun motif d'exclusion... »

Le régiment où servait Marmion fut licencié (Noël 1815); Marmion reçut la demi-solde. Il se retira chez son père, près de Grenoble, à Meylan.

Le printemps revint. Alors, sans doute (1816), Hector fit sa première communion. Il avait douze ans et demi; sa sœur Nanci venait d'avoir dix ans : les deux enfants, pour la première fois, s'approchèrent de la sainte table. « C'est au printemps de l'année que l'adolescent s'unit à son Créateur... Des jeunes filles, vêtues de lin, et des garçons parés de feuillages marchent sur une route semée de fleurs;... ils s'avancent vers le temple, leurs parents les suivent; bientôt le Christ descend sur l'autel pour ces âmes délicates. » — Ainsi s'exprimait un livre alors dans toutes les mains, et que le jeune Hector lisait (ou lira bientôt) avec avidité; ce livre est *le Génie du Christianisme*.

Le docteur, athée souriant et mélancolique, ne savait pas résister à Mme Berlioz, dévote et agres-

(1) Nous insistons à cause d'un chapitre bien fantaisiste des *Mémoires* de Berlioz, ch. III. — Comme tant d'autres chapitres, il se lézarde au contrôle des dates.

sive. En bon royaliste, en bourgeois humanitaire et sensible, vaguement disciple de Rousseau le libertaire, il devait être fort satisfait que son fils eût déjà cessé d'apprendre le cathéchisme de Napoléon où l'Usurpateur devenait la personne la plus active de la Sainte Trinité; et, peut-être, quand il voyait Hector lire l'éloquent, le magique plaidoyer de Chateaubriand en faveur du culte, le docteur se rappelait-il que le même Chateaubriand, plus artiste que croyant, s'était demandé dans les derniers chapitres de son *Essai* quelle sera la religion qui remplacera le christianisme?... Le docteur, sceptique et faible, laissait faire.

L'auguste cérémonie, comme l'on disait alors, présenta une pompe charmante. C'était aux Ursulines, à quelque cent pas de la maison des Berlioz, dans le couvent où Nanci était pensionnaire. Un prêtre, le matin, était venu chercher le premier communiant : pour ne pas froisser le docteur, peut-être tâchait-il de répondre à la célèbre formule de Fontanes,

> Le prêtre ami des lois et zélé sans abus.

Mais cela datait du Concordat; et l'on était alors en pleine Terreur Blanche.

O délices! Dans la chapelle des Ursulines, autour d'Hector, toutes ces jeunes filles qui chantent... Leur voix est pâle comme la lumière printanière, leur douce voix déjà féminine.

> O, ces jeunes beautés, qui sous l'œil maternel
> Adoucissent encor par leur voix innocente
> De la religion la pompe attendrissante!

Elles chantent, et l'âme d'Hector est toute à Dieu. Ravissement mystique et passionné. Ces voix légères, claires, ondulent comme des mousselines de Mois-de-

Marie, et l'adolescent voit s'ouvrir un ciel d'amour et de chastes délices.

— « Ce fut, écrira Berlioz bien plus tard, ma première impression musicale. »

Musicale, — mais encore sentimentale, mystique, amoureuse... Que de pensées, de rêveries, et quel riant tableau, s'unissaient en ce jour à la musique pour émouvoir l'âme d'Hector... Et cette émotion, déjà, ressemble aux émotions que donnera la musique du compositeur romantique : émotions musicales, certes, mais encore poétiques, littéraires, sentimentales, pittoresques... Sa musique portera les divers reflets de son âme multiple...

Ce jour-là, dans la chapelle des Ursulines, le motet au Saint Sacrement qui donnait à Hector ces visions célestes était une romance de Dalayrac, prise dans *Nina ou la Folle par Amour*. Mais, ce jour-là, au premier communiant, qu'importait la profane provenance de la musique?... Hector était tout à Dieu.

L'oncle Marmion, à Meylan, restait encore en demi-solde. En vain avait-il fait affirmer l'excellence de son royalisme par des parents fort catholiques et ultras : dans tous les ministères, et surtout dans l'armée, le pouvoir royal épurait. Des comités locaux, par toute la France, étaient de véritables syndicats de délation. Dans l'Isère, le préfet venait de révoquer deux cent soixante-quatre maires. A Paris, sévissait la fameuse *Congrégation* : vulgairement, on appelait ses membres « les jésuites de robe courte ». Cette *Congrégation* dominait par son influence occulte la Chambre des députés et la Pairie même; elle venait d'obtenir que l'on votât, pour améliorer le sort du clergé, un supplément d'allocation de cinq millions, et le rétablissement des biens de mainmorte. D'ail-

leurs, pendant cette Terreur Blanche, par simple mesure administrative, on pouvait être mis en surveillance, emprisonné, exilé. Les préfets, par des arrêtés, ordonnaient « à tous les fidèles sujets du roi » de « dénoncer » les individus qui répandraient « des bruits injurieux ou des nouvelles absurdes ». Les cours prévôtales ne chômaient guère. M. de Bonald allait bientôt trouver cette phrase, qui pirouette sur le sang de l'échafaud avec élégance : « Qu'on envoie le sacrilège devant son juge naturel. » — A Grenoble, le préfet entretenait « une correspondance très active avec les curés et autres vrais Français » (1).

Soudain, autour de Grenoble, éclata la conjuration de Didier.

Didier, mécontent, déclassé, et surtout agité, avait eu l'idée de s'emparer de Grenoble, du préfet et du gouverneur, en faisant marcher contre la ville, place forte, quelques paysans qu'entraîneraient des officiers en demi-solde.

Aux premiers coups de feu, les conjurés s'enfuirent.

Les autorités, dans leurs dépêches au roi, se glorifièrent d'une grande victoire. On déclara l'état de siège dans le département; à Grenoble, place Grenette, on guillotina deux conjurés; deux jours après, dans un fossé près de l'Isère, on en fusilla quatorze; et quelques jours après, huit autres. Ce jour-là, le docteur Berlioz était à Grenoble, délégué peut-être par les ultras de la Côte-Saint-André (2). La tête de Didier fut mise à prix. Didier, livré, fut guillotiné.

Ainsi, outre les cadavres de la répression immédiate, pour une conspiration avortée, morte en une nuit et qui n'avait fait aucune victime, la Terreur Blanche,

(1) *Mémoire au roi*, par M. de Montlivault, préfet.

(2) 15 mai 1816. Passeport du docteur pour Grenoble, signé le 14. (Collection Maignien).

en toute sécurité, accumulait vingt et une exécutions. Quatre-vingt-treize et la Révolution entière avaient laissé le Dauphiné « vierge de sang ».

La conjuration de Didier fut fort utile à l'oncle Marmion. Le capitaine en demi-solde put faire attester qu'il avait entraîné quelques paysans à marcher contre ces terribles conjurés : le mois suivant (juin), il était réintégré avec son grade dans les nouveaux régiments du roi.

A l'automne, en congé régulier, il revint chez son père, à Meylan.

A Meylan, presque chaque année au moment des vendanges, Mme Berlioz allait avec ses enfants passer quelques semaines chez son père, M. Marmion. Là, au pied de la masse rocheuse du Saint-Aynard, le grand-père Marmion avait une campagne. C'était à deux lieues de Grenoble, vers le duché de Savoie, dans la belle vallée du Graisivaudan. De Meylan, on voyait les peupliers bordant l'Isère sinueuse profiler leur dentelure de feuillage sous Belledonne, massif couronné de glaciers. Au bas de ce massif, vers Grenoble, s'étendait le domaine de Murianette : le grand-père Berlioz, par son décès, venait de le laisser en héritage au docteur Louis.

A Meylan, un peu plus haut que la campagne du grand-père Marmion et contre l'escarpement même du Saint-Aynard, habitait une certaine Mme Gautier. Elle avait deux nièces en âge d'être mariées, et riches; leur père dirigeait un établissement industriel dans la vallée même. Ces demoiselles s'appelaient Estelle et Ninon Dubœuf.

Le capitaine Marmion allait avoir trente ans.

Chez le grand-père Marmion, chez Mme Gautier, ce fut donc des goûters, des visites, de petits bals im-

provisés : le capitaine épouserait-il une des demoiselles Dubœuf?

A ces réunions, Hector, encore bien jeunet, était admis un peu comme un comparse.

Le capitaine brillait par une élégance parfaite. Gai, empressé, plein de délicates prévenances pour le sexe qui orne la vie, charmant causeur, sanglé dans son uniforme écarlate, le cou très galamment étranglé par un collet qui montait jusqu'aux oreilles et que prolongeaient encore les deux triangles d'un col blanc, vraiment, le capitaine de lanciers, héros par sa bravoure et ses bons principes, était irrésistible. Il jouait même du violon; bien plus, il chantait joliment la romance, voire l'air d'opéra comique.

A tant d'attraits, Estelle et Ninon Dubœuf purent-elles rester insensibles? Pour être doucement sollicitées, il y avait, outre les mérites du capitaine, une raison bien puissante : le capitaine était seul, et ces demoiselles Dubœuf étaient deux.

Estelle avait dix-neuf ans. Grande, svelte, distinguée, le regard tranquille et froid, le visage d'une expression volontaire, le menton accusé... Si elle souriait, son sourire restait un peu grave, raisonnable. On eût dit le sourire d'une vertueuse héroïne de Mme de Genlis.

Le capitaine, quatre ans, avait vécu en Espagne : Estelle Dubœuf ne l'émut guère.

Mais le jeune Hector, quand la famille Berlioz revint à la Côte, rapportait dans son cœur l'image d'une femme et un nom : Estelle!

Dans la bibliothèque du docteur, il y avait la pastorale de Florian, *Estelle et Némorin*. Hector découvre cette pastorale, il la lit, la relit : il est le Némorin d'une Estelle de rêve... « Estelle, — lisait-il en songeant à Mlle Estelle Dubœuf, — Estelle vous ressem-

blait; Estelle avait votre visage si doux, où la candeur s'unit à la grâce... » Il lisait encore : « Il est un vallon où la nature semble avoir rassemblé tous ses trésors;... un cercle de collines ferme de tous côtés la vallée, et des rochers couverts de neige bornent au loin l'horizon... »

Alors, s'il levait les yeux, il voyait, au loin, les Alpes neigeuses, ces mêmes glaciers de Belledonne qu'il avait vus de plus près à Meylan. Le décor de la pastorale, où maintenant rêvait son cœur avide d'émotions, c'était encore une vallée, des montagnes, un fleuve sinueux, comme là-bas, comme à Meylan, où il avait vu Estelle Dubœuf!... Estelle!... Quelle douceur, quelle suave tristesse, quelle dolente délice à rêver sur un livre où le nom d'Estelle glisse dans des phrases qui coulent comme du lait!... Estelle, de toutes les bergères la plus accomplie, l'honneur et l'ornement du bocage où règne sa houlette!... « Toutes ses pensées étaient pures comme les sources; tous ses désirs avaient pour objet la félicité des autres. Simple, douce, franche, sensible, elle ne distinguait pas le bonheur de la vertu. »

Voilà ce que le petit Berlioz pouvait lire dans la pastorale de Florian. — Il y trouvait encore :

Celui que vous adorez tous,
Celui dont l'empire est si doux
Qu'un sourire fait sa puissance...

Etait-ce l'amour, le dieu enfant? Etait-ce un autre enfant, dieu d'amour et de douceur?... Les chants de Némorin, c'était comme d'autres cantiques, comme d'autres chants de l'antiphonier... Ame adolescente, qui venait de s'ouvrir, dans le printemps, parmi les voix virginales des premières communiantes, et qui, chaque dimanche, tremblante, ravie, s'unissait à la chair réelle du Divin Fiancé, — l'âme d'Hector, dodelinée chaque jour par la mélopée des

psaumes en l'église paroissiale, prenait goût à se caresser, délicieusement, indéfiniment, aux mysticités de la rêverie amoureuse et de la prière.

Mme Berlioz, après seize ans de mariage, venait d'avoir un cinquième enfant : Louis-Jules-Félix (15 décembre 1816).

Le docteur continuait à s'occuper de l'éducation de son fils. Le bon Rollin, La Harpe, Marmontel, noms chers aux amis du goût et des grâces décentes, devaient être les guides de cette éducation. L'adolescent continuait d'apprendre du latin par cœur, chaque jour : à Virgile, à Horace, sans doute le docteur joignait-il les *Partitions Oratoires* de Cicéron, car, avait écrit Rollin en son joli latin style Régence, il faut faire cueillir, aux mains de l'enfance toute tendre, les fraîches fleurs de l'élégance cicéronienne : *Tullianæ elegantiæ flosculos.*

Hector, maintenant, pouvait-il commencer de comprendre, ou tout au moins de sentir, quel providentiel éducateur la nature lui donnait? Faible, fantasque, maladif, le docteur avait tout ce qu'il fallait pour ne pas gêner le développement d'une petite âme. Peu partisan d'une éducation autoritaire ou en quelque sorte dogmatique, ni d'une ferme discipline qui impose à l'enfance les principes (les habitudes) des âmes déjà fatiguées par la vie, ce père, ce précepteur d'un futur romantique, vraiment ressemblait à ce que l'anarchique Jean-Jacques appela *l'éducateur négatif*... Toutefois, par sa bonté, par sa douceur, il ouvrait discrètement les sources de la profonde et mâle tendresse; par ses bizarreries, par ses audaces d'idées, il sollicitait une curiosité active; et, pour avoir beaucoup lu, beaucoup médité, et beaucoup écrit pour lui-même, il avait un fond de sagesse personnelle dont

quelque chose, chaque jour, se trouvait transmis à l'enfant.

Etrange docteur, esprit d'élite; — par timidité, ou par détachement philosophique, il serait demeuré parfaitement inconnu s'il n'avait eu un fils plus hardi et dont le génie sut violenter la gloire. Le docteur, un des premiers, dit-on, songea aux traitements par l'hydrothérapie; un des premiers, il pratiqua l'acupuncture. Mais il ne fit rien pour le succès mondain de ses découvertes. D'autres médecins, plus remuants, pillèrent ses idées pour s'en faire de la renommée, et de l'argent. On ne le citait même pas. Quant à lui, résigné (mais qui le remarquait tout de même et le faisait remarquer), il disait à Hector :

— « Qu'importe, pourvu que la vérité triomphe!... »

Ses découvertes, il est vrai, se présentèrent au monde d'une manière bizarre : cet autodidacte, ce novateur solitaire, cet irrégulier, n'avait pas pris l'air de l'école. Aussi le professeur Trousseau, dans sa *Thérapeutique*, l'enterra sous cette phrase : « Les faits rapportés par ce médecin, son style, et les singularités dont son livre fourmille, étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'acupuncture. »

Et cet étrange, ce bon docteur Louis Berlioz, ce philosophe, continuait aussi d'apprendre à son fils la flûte et le solfège.

Or, à la Côte-Saint-André, on venait de se procurer un nouveau maître de musique. En effet, les officiers de la garde nationale côtoise avaient signé une pétition : sans musique, écrivaient-ils, la garde nationale mourra, « étant privée de cette âme de son organisation. »

Le maire, soutenu par quelques notables, passa contrat (mai 1817) avec un second violon du théâtre

de Lyon : on lui assurait le logement, et on lui compléterait une somme de cent francs par mois si les leçons données aux musiciens de la garde nationale et autres amateurs côtois ne produisaient pas cette somme. Ce maître de musique s'appelait Imbert.

Aussitôt, Hector prit des leçons. Il se lia même d'amitié avec le fils d'Imbert, bizarre et fantasque jeune homme, mais qui jouait assez bien des instruments à vent.

Fixer à la Côte-Saint-André un maître de musique, ou plutôt un musicien d'orchestre qui connaissait un peu tous les instruments, voilà, sans aucun doute, un fait important dans la jeunesse de Berlioz. Mais alors, en 1817, le maire et les notables avaient surtout un dessein politique. Il fallait organiser le parti royaliste, et fournir des passe-temps aux sujets de Louis XVIII. En France, on s'ennuyait, on conspirait, on s'affiliait à des sociétés secrètes : vraiment, il valait mieux essayer de faire de la musique, et donner à une garde nationale bien pensante « l'âme de son organisation. »

Malgré cela, la Côte-Saint-André fut bientôt « le triste théâtre des discordes civiles » (1).

Le maire de la Côte-Saint-André venait de mourir.

(1) Si l'on veut prendre les choses au plus strict, dira-t-on, ces affaires municipales n'intéressent pas directement le futur Berlioz. Jugement trop hâtif. En effet, ici, on va voir vivre et agir les père et mère de Berlioz. Sur le caractère du docteur, et surtout sur celui de Mme Berlioz, on va voir, ici, les seules données absolument certaines que l'on ait encore : elles résultent de documents contemporains (Archives de l'Isère).

Tout cela est absolument inconnu.

Mais l'inédit n'est pas, ici, le seul intérêt. Les affaires municipales donnent la clé, qu'on n'avait pas encore, d'événements fort importants pour les débuts d'un musicien. Connaître ces affaires de 1817, c'est ouvrir bien des secrets, dans la vie de notre romantique, jusqu'à la veille de 1830.

Le docteur Louis Berlioz fut nommé maire par le préfet.

Ce même préfet, l'année précédente, après l'aventure de Didier, avait suscité vingt-deux exécutions capitales. Alors, le 15 mai, le docteur était allé à Grenoble, le jour même où l'on fusillait huit malheureux dans un fossé, près de l'Isère. L'état de siège déclaré, le préfet proscrivait, révoquait, emprisonnait. Dans l'affolement de la Terreur Blanche, il se croyait modéré : de ses maires, écrivait-il à ses sous-préfets, il n'exigeait que trois choses : « l'amour du Roi, l'éloignement de toute exaltation et l'attachement à la Charte. »

Donc, le 3 septembre 1817, M. le sous-préfet de Vienne vient, lui-même, à la Côte-Saint-André : il « veut donner une preuve de son estime et de sa bienveillance » aux habitants de la commune la plus importante de son arrondissement. Solennellement, on procède à l'installation du nouveau maire, Louis Berlioz. M. le sous-préfet prononce d'abord une allocution : « Il développe les motifs d'amour et de reconnaissance qui nous attachent à la personne de Sa Majesté... »

— « Vive le Roi! crie l'assistance avec enthousiasme et unanimité. »

Quand, enfin, le silence et le calme sont rétablis, Louis Berlioz prête le serment au Roi et à la Charte.

De retour à Vienne, sa sous-préfecture, M. le sous-préfet rend compte de son heureuse mission à M. le préfet : il est ravi « d'avoir placé dans des mains fermes et sages les rênes de l'administration ».

Deux mois après, Louis Berlioz démissionne.

En effet, une fois en fonctions, il découvrait à la mairie une comptabilité occulte : faut-il dénoncer, faut-il fermer les yeux et devenir complice par le

silence? Et combien cette affaire peut s'envenimer, en pleine Terreur Blanche, dans une commune déchirée par les partis!... L'honnête et paisible docteur rend son écharpe.

La préfecture insiste pour qu'il reste en fonctions; elle ne veut pas perdre les services de ce fidèle sujet, le mieux renté de tous les électeurs de la Côte, et elle l'accable de compliments. Mais le docteur tient à ne pas compliquer sa vie : il allègue « la faiblesse de sa santé et la multitude de ses occupations ».

Le préfet nomme M. Charbonnel.

Aussitôt, voici la Côte bouleversée. On pétitionne. On ne veut pas de Charbonnel; on veut garder le docteur Louis : « M. Berlioz jouit de la plus haute considération; ses connaissances, sa fortune même » garantissent qu'il sera un administrateur intègre et capable... Le préfet maintient son arrêté qui nomme M. Charbonnel.

Le docteur, homme doux, maladif, se dispose donc à installer son successeur. Mais, la veille au soir, chez le docteur Berlioz, un groupe d'habitants se réunit. Ce sont les plus exaltés. Ils s'échauffent. En 93, disent-ils, c'était toujours ce Charbonnel qui « se mettait à la tête des mesures violentes »; vers quels abîmes, ce sans-culotte va-t-il entraîner notre chère commune?... Et puis, c'est un original; il n'a pas de chez lui, il vit à l'auberge... Et, en clignant de l'œil vers la maison du maréchal ferrant, l'on glisse, avec discrétion, que Charbonnel est « fort amateur du sexe... » Enfin, Mme Berlioz, la mère d'Hector, toujours excessive, dramatique, use si bien de son ascendant sur le faible docteur que le lendemain, à la mairie, en présence des autorités locales, M. Louis Berlioz refuse de recevoir le serment de M. Charbonnel.

Scandale public; conciliabules, parlottes, décisions

énergiques, — et, pour finir, lettres au préfet. M. Charbonnel lui écrit : « M. Berlioz s'est violemment refusé à recevoir mon serment »; — M. Berlioz lui écrit : « M. Charbonnel s'est présenté avec une assurance que je considère comme une insulte. » Le placide et maladif docteur était-il stylé par sa femme? Il oubliait même que Charbonnel était son voisin. Sans être intime, on s'estimait, on se voyait (rapport de police). Et le fils de Charbonnel était un camarade du jeune Hector. Mais alors le docteur écrit : « M. Charbonnel est un sujet d'effroi pour ses concitoyens! » Evidemment, Mme Berlioz et les ultras suggèrent, imposent la lettre (rapport de police). — En même temps, pétition du conseil municipal; et, peu après, députation de Côtois qui, au nom du pays entier, porte doléances et vœux à la préfecture.

Le préfet, maintenant son arrêté, prescrit à M. Charbonnel d'agir avec vigueur : « Vous vous concerterez avec le commandant de la garde nationale, avec le brigadier de la gendarmerie, et vous prendrez en main les rênes de l'administration. »

Pour prendre ces rênes, il fallait être installé et avoir prêté serment devant quelqu'un : à défaut de Louis Berlioz, qui refusait de recevoir le serment de M. Charbonnel, ce serait le premier adjoint.

Le jour venu, M. Charbonnel, accompagné du commandant de la garde nationale, des gendarmes et du juge de paix, se présente donc à la mairie. Mais le premier adjoint n'est pas là. On va le quérir à son domicile : il vient de partir, répond quelqu'un, pour un petit voyage.

Ainsi, le nouveau maire, non installé, ne saisissait pas encore les rênes de l'administration. Chose plus importante : il ne saisissait pas non plus les pièces comptables. Et elles étaient irrégulières.

Voici ce qui se passait clandestinement.

Tandis que les ultras, plus royalistes qu'un préfet de la Terreur Blanche, accusaient le nouveau maire nommé par ce préfet d'être un des fauteurs des fureurs démagogiques de 93, on régularisait, en hâte, une comptabilité douteuse : on donnait un emploi, en hâte, à une somme provenant d'une vente occulte. L'immeuble du petit séminaire, jadis couvent des Récollets, puis bien national, avait été racheté à la commune par l'évêque de Grenoble : c'est dans ce séminaire que l'élève Berlioz, jusqu'à neuf ans, avait été l'un des petits tapins.

Quand l'évêque racheta l'immeuble, on était convenu, pour faciliter l'affaire, d'accuser comme prix de vente quatorze mille francs, et de verser, de la main à la main, six autres mille francs. Le produit de la vente, d'après la loi autorisant la commune à vendre, devait servir à l'achat d'une « maison commune » où seraient réunis les divers locaux municipaux : salles de mairie, violon, bureau de la garde nationale, etc.

Or, on avait acheté une maison qui ne pouvait guère servir que de maison de police. Il est vrai qu'elle ne coûtait que douze mille francs environ, frais compris. Le reliquat (huit mille) était resté entre les mains de l'ancien maire, puis de ses héritiers. On ne peut dire s'ils voulaient le garder; mais le fait est qu'en huit ans, ils ne lui avaient pas donné d'emploi, et que sur ces huit mille francs, six mille avaient été touchés sans laisser de trace.

Telle était la situation financière que Louis Berlioz trouvait à la mairie en y entrant. Honnête homme, fort doux, connaissant tout le monde dans ce petit pays, il ne voulut rien révéler, ni rien approuver par le silence : il démissionna presque tout de suite.

Mais le préfet nomme Charbonnel. De Charbonnel

on peut tout craindre : il est honnête, ses ennemis eux-mêmes le reconnaissent; mais il est bizarre, fantasque, il aime à faire des histoires; bien plus, il saura voir clair dans les comptes, c'est un ancien employé des contributions indirectes, il fouinera partout, ce rat de cave,... et avec son caractère...

Voilà pourquoi, à la Côte, on s'affole. On ameute les gens, on crie à la démagogie, on fait revenir le spectre sanglant de 93, les terroristes blancs prophétisent une nouvelle Terreur rouge!... En réalité, dans ce village, quelques gens seuls ont peur d'un rat de cave facétieux. Et voici que M. le préfet va envoyer un inspecteur des finances pour conduire une enquête et examiner les livres!... Que faire?

On fit le plus sage. Ce fut peut-être d'après les conseils, mais à coup sûr grâce à la bonté un peu débonnaire de Louis Berlioz : en hâte, le reliquat de la vente reçut son emploi (sept mille six cent dix francs); et l'on fabriqua les pièces pour mettre les choses dans l'ordre.

C'était humain, mais ce n'était pas administratif : un maire démissionnaire, refuser d'installer son successeur afin de gagner du temps, et trancher sans façon une affaire antérieure à sa nomination, affaire dont les rouages administratifs et judiciaires auraient pu connaître au civil et peut-être même au criminel!...

Pour M. le Préfet, le bon docteur ne sera plus que le « sieur Berlioz ».

Quant à M. Charbonnel, un conseiller de préfecture vint enfin à la Côte pour l'installer. — Comme ce nouveau maire avait encouru la vindicte des ultras, on lui fit signer, d'avance, sa démission : le préfet n'avait qu'à y mettre la date. — Peu après, il la mit.

Ces émotions municipales (automne et fin de 1817)

retinrent la famille Berlioz à la Côte-Saint-André. Pour les vendanges, on n'alla donc pas chez le grand-père Marmion, à Meylan. Mais loin de Mlle Estelle Dubœuf, Hector, adolescent épris de ses rêves, ne caressait que mieux son Estelle idéale. Son Estelle, il la sentait partout, présente autour de lui, forme ondoyante et douce comme les brumes de l'aurore. Et, des fenêtres de la bibliothèque, quand il s'arrêtait de lire *Estelle et Némorin*, il pouvait voir les Cévennes où avait passé la bergère florianesque; s'il regardait vers la Chartreuse, vers les glaciers au delà de Meylan, alors le pâle ciel d'hiver, aux yeux du petit amoureux, avait la douceur d'un regard, un regard de son Estelle, de sa *Stella Montis*. Etoile inaccessible, il lui donnait des noms de prière; et sa prière avait l'ardeur mélancolique de ses rêveries amoureuses. « Chaque dimanche », lorsqu'il communiait avec sa mère et avec ses sœurs, il goûtait une mystique volupté qui était encore le rêve et l'attente de l'amour. Etoile de la mer, tour d'ivoire, lis immaculé, rose mystique, *Stella Montis*, Estelle... Ce nom de femme, dans son cœur, répondait aux litanies par son murmure bien-aimé.

Et, en cachette, Hector relisait, dévorait la pastorale florianesque : « ... Alors Estelle, vermeille comme la fleur de l'églantier, penche son visage vers Némorin. Némorin s'approche en tremblant, baisse les yeux, se met à genoux, et ses lèvres effleurent à peine le vif incarnat de la joue d'Estelle. Oh! que ce baiser les rendit à plaindre! Combien il redoubla le feu qui commençait à les consumer! La liqueur exprimée de l'olive ne rend pas plus ardente la flamme sur laquelle on la répand... »

Autour d'Hector, c'était le même trantran provincial, un peu guindé, monotone. Chaque jour, les

leçons du docteur. M. Imbert continuait d'initier à l'art d'Euterpe la société côtoise et la garde nationale : il cultivait, chez les jeunes gens, « le goût des délassemens honnêtes, et leur donnait des talens agréables. » Hector, maintenant, déchiffrait avec facilité; quand il chantait, il faisait plaisir aux invités du docteur; sur la flûte, il jouait même les concertos de Drouet; et chacun d'admirer les complications de cette musique savante! Comme Hector avait reçu de la nature d'heureuses dispositions!...

Quant au fils de M. Imbert, quels purent être, alors, ses entretiens avec le jeune Berlioz?... Entre les deux adolescents, confidences sans fin, et bien entendu, sur les plus graves sujets... Or, cet Imbert, enfant d'un musicien de fortune, presque un bohème, était d'une nature étrange, fantasque, inquiétante : bientôt il devait avoir une fin mystérieuse... Pour l'instant, comme ses talents de clarinettiste étaient fort utiles dans l'harmonie militaire de la garde nationale, on le jugeait digne de porter l'uniforme : quand les guerriers côtois sortaient en corps, le fils de M. Imbert, parmi eux, soufflait dans sa clarinette.

Vraiment, quelle put être, alors, l'influence de ce grand camarade sur notre Hector; quels germes d'indépendance, de fantaisie, ce fils d'un musicien errant put-il jeter dans l'âme inquiète, ardente, de notre petit bourgeois?... On ne peut le préciser. Toutefois, la mystérieuse disparition du jeune Imbert (assez prochaine) ne permet pas, assurément, de négliger ce camarade énigmatique...

Hector, dans son cœur, continuait de susciter l'image de son Estelle, et de la caresser avec sa rêverie.

Un jour, il expliquait un peu de latin avec son père. A force de réciter des fragments d'Horace ou de Virgile, il pouvait lire assez couramment une *Epître*

ou un chant de l'*Enéide*. Or, ce jour-là, le docteur fit expliquer à son fils le quatrième chant, les amours de Didon.

Pourquoi ce quatrième chant? Le docteur était-il inquiété par cet étrange Imbert et par les airs mélancoliques d'Hector? Voulait-il, en quelque sorte, ausculter l'âme de son fils?...

On commence. L'enfant se trouble. Comme elle est belle, cette reine qui va mourir et qui nourrit, avec délice, sa blessure amoureuse et secrète :

Vulnus alit venis et cæco carpitur igni.

Et la chasse,... et l'orage... Didon avec Enée, seuls tous deux dans la grotte rocheuse... oh! Estelle, le Saint-Aynard... Elle veut mourir, l'abandonnée; elle dresse son propre bûcher; elle entasse les présents du perfide et le lit même où vivent pour elle une image chérie et tant de souvenirs; le glaive fait jaillir de la belle poitrine une écume sanglante; elle essaie d'ouvrir encore les paupières, elle tombe, son sang siffle par la plaie, elle se raidit sur les coudes, retombe, roule; ses yeux hagards cherchent la lumière :

Quæsivit cœlolucem ingemuitque reperta...

A cette image, Hector, pris d'un frisson nerveux...

— « Assez, dit le père, je suis fatigué... »

Le docteur avait vu le trouble de l'adolescent : il interrompit la lecture.

A l'automne (1818), pour les vendanges, on fut à Meylan, chez le grand-père Marmion.

Le jour où l'on quittait la Côte-Saint-André, le jeune Imbert chercha Hector :

— « Comment, vous partiez sans me dire adieu!... Embrassons-nous : peut-être ne vous reverrai-je plus!... »

Hector, habitué aux étranges façons de son ami, ne fit guère attention à ces solennelles paroles.

D'ailleurs, il espérait revoir, à Meylan, son Estelle...

De la Côte à Grenoble, route admirable. D'abord, les noyers l'ombragent, çà et là, de leur fraîcheur parfumée. Puis, on s'éloigne de la chaude, de la sablonneuse plaine de Bièvre; et, par Rives et Voiron, l'on gagne la vallée de l'Isère, luxuriante, verdoyante, avec de longs rideaux de peupliers que dominent les escarpements rocheux. A Grenoble, l'Isère fait un coude : vers le duché de Savoie, entre le Saint-Aynard et les glaciers de Belledonne, s'ouvre, immense verger, la merveilleuse vallée du Graisivaudan : la Lombardie même n'en a pas de plus belle.

A Meylan, Hector, allait-il retrouver son Estelle, cette Estelle Dubœuf qu'il avait transfigurée en idéale *Stella Montis?*...

On ne sait s'il revit, cet automne-là, Mlle Estelle Dubœuf. Elle-même eût-elle été présente, sans doute notre amoureux de quinze ans ne l'eût guère aperçue, tant il était prisonnier de son mirage sentimental. Il lui fallait une *Stella Montis;* il la créait avec toutes les forces vierges de son cœur : Estelle Dubœuf n'était qu'une figurante presque sans utilité, dans la pastorale lyrique que le jeune Berlioz se jouait à lui-même.

Tantôt à Meylan, chez le grand-père Marmion, tantôt à Murianette, sur l'autre rive de l'Isère, dans le domaine des *Jacques* où le docteur surveillait les vendanges, Hector vivait tout entier dans l'enchantement de son âme. Lui-même, plus tard, plus conscient, il parlera de « cette faculté singulière qui substitue l'imagination à la réalité. » (*Lélio*).

Maintenant, c'était presque un jeune homme. Ses lectures, ses rêves de passion, ses entretiens avec le docteur ou avec l'étrange Imbert; la fermentation

d'âme, l'habitude de s'observer, l'attendrissement, la dilection de soi-même que donne la vie dévote aux natures ardentes et imaginatives, tout cela faisait de ce jeune amoureux une véritable lyre vibrante. Et cet adolescent, qui aura bientôt du génie, devait avoir déjà de grandes puissances de rêve et de passion.

Tantôt il errait dans la campagne, seul, René qui s'ignore, mais qui se grise déjà de ses rêveries mélancoliques. Tantôt, emportant sa flûte, et s'asseyant sous quelque châtaignier, il jouait, avec des variations de sa fantaisie, la *Musette* de *Nina ou la Folle par Amour*, ou encore l'air de sa première communion :

Quand le bien-aimé reviendra.

C'était l'automne. Au-dessus de l'Isère flottaient de légères vapeurs; les peupliers, selon la ligne sinueuse de la rivière, dressaient leur panache immobile; le Saint-Aynard, la dent de Crolles, profilaient leur masse rose sous le ciel pâle, et, de l'autre côté de la large vallée, Belledonne, d'un gris froid, portait la dentelure blanche de ses glaciers.

Ce décor, comment l'adolescent, avant 1820, le voyait-il? Avait-il déjà ce sentiment qui nous semble si simple (après tout un siècle de lyrisme, d'art naturaliste et de description), mais qui était alors d'une acquisition bien plus lente, — ce sentiment si artificiel : le sentiment de la nature?... Regardait-il les choses afin d'y trouver les *correspondances* de son âme? Les regardait-il pour jouir d'elles en artiste?

C'est bien peu probable. Sous ses yeux, le Saint-Aynard, la vallée s'étendaient, tels que nous les voyons. Mais Hector ne les voyait pas ainsi. Il admirait Virgile et pleurait sur Didon, de même qu'il admirait Florian et pleurait sur *Estelle*... Avant 1820, si l'on

si l'on croyait, à la suite de Marmontel, qu'Homère était « presque un sauvage », de quelle façon pouvait-on admirer Virgile? On admirait l'abbé Delille, le Virgile français. De l'un à l'autre, on ne voyait guère que la différence du latin au français, — à moins qu'une jalousie toute professionnelle ne donnât non pas un sentiment plus profond de la poésie et de la nature, mais plus de malicieuse clairvoyance :

L'adroit et gentil émailleur
Qui brillanta les Géorgiques,
Des poètes académiques,
Delille est encor le meilleur.

(Le Brun.)

Hector en était encore à Florian. Mais sa toute jeune puissance de rêve transfigurait ces fades bergeries : fades pour nous, pour lui elles étaient poétiques, car il y faisait vivre sa poésie intérieure. Combien les bocages, les prés émaillés de fleurs, la colline où un vénérable vieillard, avec son chien fidèle, habite dans une simple demeure, — combien tout cela lui paraît, lui *est* vivant! Quand Némorin pleure sa tendre bergère, lorsqu'il laisse échapper le nom d'Estelle, — alors, c'est un sanglot dans le cœur d'Hector, un souffle de flamme sur ses lèvres... Et le jeune Hector Berlioz, sur la flûte (dont il joue très bien), cherche des mélopées qui ressemblent à sa tristesse, et qui la lui rendent plus douce...

Parfois, dans ces promenades d'automne, le docteur venait avec son fils. Le docteur, pensant à des choses plus précises, plus utiles, se souciait d'incliner doucement l'esprit de son musicien de fils vers les théories scientifiques; il essayait d'abord de le séduire par le merveilleux de la science; il lui racontait comment toutes ces montagnes avaient pu se former; il lui dé-

crivait les cataclysmes antérieurs à la vie animale : devant le Saint-Aynard, il donnait au jeune homme une leçon de choses antédiluviennes. — Toute sa vie, le romantique Berlioz parlera volontiers de ces choses pleines d'épouvante. — D'autres fois, après le déjeuner, le grand-père Marmion faisait sa partie de trictrac. C'était dans un salon bizarre; sur les murs on avait collé de grands oiseaux de papier, de toutes les couleurs : volière immobile, coloriage criant, formes grotesques... Et souvent le grand-père, magistrat d'avant 89, s'endormait dans son fauteuil.

On revint à la Côte-Saint-André.

Plus d'Imbert. L'ami qui l'avait embrassé d'une manière si solennelle, voilà un mois, avait disparu. Il avait essayé de se tuer, disait-on; depuis on avait perdu sa trace...

Pour Hector (1) quel ferment de réflexions et de songes : il vivait déjà dans son rêve, faisant évader son âme frémissante hors de l'étroitesse et de la platitude, vers les délices des régions imaginaires... Et voici que son ami le plus proche se libère de cette vie bourgeoise, et cherche le bonheur jusque dans la mort...

Mais le jeune Berlioz avait pour sauvegarde les premiers travaux de son génie naissant; déjà une nécessité intérieure, native, commençait de se manifester : elle le forçait à essayer de donner une forme d'art à ses rêves intimes.

De la musique, que savait-il? Rien, ou presque rien. Par le fait, il n'avait guère le dessein d'écrire des exercices d'école. Parfois, une musique chantait en

(1) Dans ses *Mémoires* Berlioz rapportera qu'Imbert s'est pendu. — Cette mort (?) n'a donné lieu à aucun acte de l'état civil; et les registres de la Côte, pour cette époque, sont fort bien tenus.

lui; il l'aimait, puisqu'elle était fille de son âme, et il tâchait de l'empêcher de mourir. Pour la fixer sur le papier, comment faire? Par routine, il savait un peu de solfège. — De l'harmonie, que pouvait-il savoir? — En vain, dans le traité de Rameau, avait-il essayé de trouver quelques règles pratiques. Il n'avait rien compris au système de cet inventeur : comment s'y reconnaître, parmi ces *basses* énigmatiques, qui sont *fondamentales* tout en étant fictives, et qui, fictives, ont pour objet d'expliquer des accords fictifs, lesquels sont des renversements des accords réels?... Système merveilleux, qui rebute quiconque débute, qui n'apprend rien d'utile ni d'immédiat à l'ignorant, mais qui remplit d'admiration ceux qui n'ont plus besoin d'apprendre.

Or, le jeune Berlioz, bien à court, voulait écrire tout de suite de petits morceaux de société. Les principes du grand Rameau, même « éclaircis, développés et simplifiés par M. d'Alembert dans les Elémens de musique (Lyon 1752) » ne purent lui fournir les recettes pratiques dont il avait besoin.

Il prit l'honnête *Traité* de Catel. Cet ouvrage didactique était l'officiel *Traité d'Harmonie* où un brave homme, peu érudit, peu artiste, et professeur embrouillé, avait consigné ce qu'on savait d'harmonie en France, sous le Directoire.

Hector ne comprit pas davantage.

Donc, il eut recours à la pratique même. Faute d'un instrument où l'on peut essayer comment les notes s'agglutinent (tels le piano, le clavecin, ou même la guitare), il fit, grâce au petit orchestre des amateurs côtois, de singuliers exercices de contrepoint : il essayait de convertir un duo en quatuor ou en quintette... Hélas! les notes qu'il ajoutait s'accordaient bien mal avec les autres...

Il revenait alors, avec ardeur, à l'honnête *Traité* de Catel. Il le trouvait encore plus mystérieux.

Aussi, chaque dimanche, lorsque les amateurs côtois, au sortir de la grand'messe, jouaient chez le docteur quelque quatuor d'Ignace Pleyel, le jeune Berlioz n'en perdait pas une note...

Tout à coup, il crut voir comment il fallait faire!

S'ingéniant, imitant, tâtonnant, il parvint à trouver des notes que six amateurs purent faire entendre en même temps sans trop d'aigre disconvenance : c'était un pot-pourri sur des thèmes italiens.

Fier de son succès, il se mit à composer un quintette pour flûte, deux violons, alto et violoncelle : ce fut un triomphe dans la société côtoise.

Notre Hector, aussitôt, d'écrire à Paris : il somme les éditeurs Janet et Cotelle de faire graver son œuvre : « Je voudrais que vous prissiez l'édition à votre compte;... répondez-moi au plus tôt... Suivant le temps que vous employerez à graver cette œuvre, je puis vous envoyer des romances avec accompagnement de piano,... le tout aux mêmes conditions. »

Qu'étaient ces romances? qu'était l'accompagnement de piano?... A la Côte, nul piano, assure-t-on, nul clavecin peut-être; et notre ignorant ne procédait qu'en tâtonnant... D'ailleurs ces romances étaient-elles écrites, ou à écrire?... Ou n'était-ce là qu'un enfantin désir d'en imposer?...

Cette lettre partit de la Côte le 25 mars 1819. Hector Berlioz avait quinze ans et trois mois.

Entre Paris et le Dauphiné, pour recevoir une réponse, même poste pour poste, il fallait compter sept ou huit jours. Hector attendit ce délai. Et trois jours après, il écrivit à un autre éditeur, à Ignace Pleyel.

Cette fois, la lettre était moins péremptoire, et la

formule de salutation moins cavalière. Pleyel répondit, mais par une fin de non-recevoir.

... Bientôt, dans la maison du docteur, ce fut un nouveau deuil : le dernier né, Louis-Jules, mourut (mai 1819). Il avait trois ans. C'était le second enfant que le docteur perdait.

La mystérieuse disparition du jeune Imbert avait fort affligé le maître de musique. Et elle avait dû rendre sa situation intenable : M. Imbert avait donc quitté le pays, et les Côtois s'occupaient de le remplacer.

Le docteur Louis, avec trois autres pères de famille, prit alors l'initiative de faire résider un nouveau musicien à la Côte-Saint-André (1). Le contrat, renouvelable, était d'abord pour un an, à partir du 24 juillet 1819. Toujours les mêmes conditions, fort pratiques : les Côtois s'assuraient des leçons à bon marché, mais garantissaient un minimum de salaire.

Le nouveau maître de musique s'appelait Dorant; il jouait un peu des instruments les plus divers; « il excellait sur la clarinette, la basse, le violon et la guitare. »

Au jeune Berlioz, il apprit la guitare. Il l'apprenait de même à Mlle Nanci : elle avait de la voix, mais, décidément, nul instinct musical.

Pour sa sœur et pour lui, avec l'aide de M. Dorant, Hector se mit à copier des romances et à les agrémenter d'un accompagnement de guitare :

La sympathie est le lien des âmes.

disait par exemple la « Romance de l'opéra *Félicie*, musique de Catrufo »;

(1) On a lu (p. 26) notre note sur les Dauphinois et l'action en commun.

Rien, tendre amour, ne résiste à tes armes,

disait la « Romance de *Gulnare ou l'Esclave persane*, musique de Dalayrac »;

Lise chantait dans la prairie
En faisant paître son troupeau,

disait la « Romance de *Blaise et Babet*, musique de Dezède ». — C'étaient aussi des romances de Boïeldieu, Berton, Martini, Lelu, Bedart et autres.

Sur cet album manuscrit (qui existe encore) (1) six romances sont signées ***.

Seraient-elles du jeune Berlioz?

De ces six romances, l'une est un air jadis célèbre; il a servi de *timbre* à Béranger, et on peut le lire dans *la Clef du Caveau;* c'est la romance :

Faut l'oublier, disait Colette.

Cette romance, comme tant d'autres, avait même paru avec un accompagnement de guitare (2). Mais alors, la musique gravée coûtait cher, et circulait peu. On copiait, on recopiait sur une copie; il y avait des fautes, des lacunes. — Avec son maître Dorant, sans doute le jeune guitariste aura-t-il transcrit cette romance d'après une copie incomplète : ne voyant pas de nom d'auteur, il aura mis ***.

Ainsi, malgré le bel enthousiasme des berlioziens qui ont commenté ce manuscrit, les *** ne sont pas forcément la signature de Berlioz.

Restent cinq autres romances.

Pour nous, nous avouons qu'il est difficile de conclure. L'état du manuscrit ne démontre rien. Certes,

(1) A la Côte-Saint-André, j'ai pu étudier les photographies de ce manuscrit.

(2) Voir Tiersot, *Ménestrel* (1903).

deux romances signées *** sont sur des paroles de Florian. Mais, parmi les romances dont Hector a cité les auteurs, il y en a deux qui ont aussi pour paroles des vers de Florian : les vers de Florian, seraient-ils extraits d'*Estelle et Némorin*, ne prouvent donc pas que la musique est de Berlioz. — Quant à découvrir dans les romances de *** les germes du futur compositeur; quant à prouver l'authenticité par le style, cela peut être une solution fort élégante. Par malheur, Berlioz, plus tard, avouera que ses essais de composition étaient tous en mineur; or, ces cinq romances sont en majeur (1). Et pour le style (le style c'est l'homme même, comme chacun le sait), — si on prétend qu'il est déjà romantique et berliozien, nous montrerons qu'une de ces cinq romances est comme un calque de

Fleuve du Tage
Je fuis tes bords heureux...

Ainsi, ces cinq romances signées *** ne semblent pas être des mélodies d'Hector Berlioz.

Toutefois, dans les accompagnements de guitare, on peut voir de l'ingéniosité et de la gaucherie, en tout cas de la recherche, des intentions : il convertissait les duos en quintettes en introduisant des contrepoints de bonne fortune, — il a pu écrire, pour faire valoir son talent de petit guitariste, une partie originale.

Cela même, dans l'histoire de Berlioz, importe peu : c'est à peine l'équivalent des gentils versiculets sur Port-Royal, dans l'histoire de Racine.

(1) Pendant tout l'été que j'ai passé près de la Côte (à Bévenais), j'ai oublié de vérifier ce détail. M. Celle, fort aimablemen a bien voulu réparer cet oubli et quelques autres.

Dans ce manuscrit de la seizième à la dix-huitième année, une romance est intéressante par son commentaire :

« L'auteur de ces paroles était un jeune homme qui « a été victime de la Révolution française. Ce mal- « heureux, en montant sur l'échafaud, ne put s'em- « pêcher de dire, en se frappant le front : *Mourir!* « *J'avais quelque chose là!* C'était la Muse qui lui « révélait son talent au moment de la mort. »

Ce commentaire, où il est question d'André Chénier (bien que les vers de la romance ne soient pas de lui), est copié en partie dans Chateaubriand (1).

Et il est de la main du jeune Berlioz.

Vers 1820, lorsque M. Dorant et son élève, à la Côte, s'occupaient de cet album de chant et guitare, M. de Latouche venait de publier les poésies d'André Chénier : plusieurs éditions se succédèrent en peu de temps.

Dès 1802, Chateaubriand, de mémoire, et grâce à Fontanes et Joubert, grâce à Mme de Beaumont qui avait connu Chénier chez « la belle madame Hocquart », — Chateaubriand avait cité quelques fragments de Chénier dans son *Génie du Christianisme* :

Souvent, las d'être esclave et de boire la lie
De ce calice amer que l'on nomme la vie,...
Je souris à la mort volontaire et prochaine.
Je la prie en pleurant d'oser rompre ma chaîne.
Le fer libérateur qui percerait mon sein
Déjà frappe mes yeux et frémit dans ma main.

Combien de tels vers, dramatisés par la fin héroïque du poète, avaient dû émouvoir Hector après la mystérieuse disparition d'Imbert... Et maintenant, dans

(1) *Génie du christianisme;* livre III; *Passions;* § VI, *Amour champêtre.*

le trouble de sa virilité fiévreuse, quelle étrange délice devait trouver l'adolescent, futur auteur de *Lélio*, à griser son cœur avide et vierge avec les phrases du mélancolique enchanteur! Chateaubriand! *Atala ou les Amours de deux Sauvages dans le Désert!* « Levez-vous, Orages désirés, qui devez emporter *René* dans les espaces d'une autre vie!... » « Quelquefois, dit encore *René*, je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur comme les ruisseaux d'une lave ardente; quelquefois, je poussais des cris involontaires;... je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future; je l'embrassais dans les vents; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve : tout était ce fantôme imaginaire... »

Alors revenait le nom d'Estelle; alors les vers de Florian, transfigurés par la passion d'Hector, chantaient en lui avec la voix la plus intime de son âme :

Je vais donc quitter pour jamais
Mon bon pays, ma douce amie!
Loin d'eux, je vais traîner ma vie
Dans les pleurs et dans les regrets!

Vallon charmant, où notre enfance
Goûta ces plaisirs purs et frais
Que donne la simple innocence,
Je vais vous quitter pour jamais!

Aussi, dix ans plus tard, Berlioz pourra reprendre la mélodie qui avait, spontanément, chanté dans son cœur avec les paroles de Florian; sous les fades paroles de la pastorale florianesque, l'adolescent avait déjà mis de sa flamme intérieure : cette mélodie sera le thème initial de la *Symphonie fantastique*.

Dans la bibliothèque du docteur, il y avait quelques feuillets de l'*Orphée* de Gluck. Sur Gluck, le futur Berlioz lisait, dans la *Biographie Universelle* de Michaud un très bon article. Il le lut si souvent que, fort longtemps après, dans ses feuilletons, il mettra des phrases entières qui viennent de cet article, et entre autres, une phrase où il est question de deux cors, abouchés pavillon contre pavillon et qui produisaient un effet déchirant, terrible. Cette *Biographie Universelle,* alors en cours de publication, ne mentionnait pas Beethoven encore vivant; de Bach, de Haendel, d'Haydn ou de Mozart, elle disait peu de chose : ce n'est pas encore là que le jeune Berlioz aurait pu recevoir la moindre initiation à la musique. Bien plus, dans l'article sur Gluck, il lisait cette conclusion : « Gluck a dit souvent qu'avant de composer il tâchait d'oublier qu'il était musicien. Imiter l'accent des passions, peindre les objets qui, présents ou retracés sur la scène, concourent à l'action dramatique, tel doit être le double but de l'artiste. »

Cette phrase, lue et relue par l'adolescent, ne pourrait-on pas la donner en épigraphe à l'œuvre même de Berlioz (1)?

(1) On peut juger du goût musical d'alors par l'analyse de ces quelques articles :

Article sur Bach (publié en 1811). — D'abord des détails biographiques, des anecdotes... « Bach excellait dans le contre-point; ses compositions sont pleines d'originalité et d'énergie; son harmonie est savante, sa mélodie neuve et riche, mais souvent peu agréable. Il a laissé plusieurs morceaux de musique d'église et beaucoup de musique de piano. Il eut onze fils. » — Suit leur énumération.

Sur *Beethoven, pas d'article* (1811).

Article sur Haendel (publié en 1817). — Assez long article : bizarreries biographiques; la perruque, marque de contentement ou d'impatience. — Sur la musique, rien, sinon ceci : « La nation

... Cependant, au mois de juin, Mme Berlioz avait eu un sixième enfant, un fils. On l'appela Prosper (1820). Etait-il désiré par ces époux qui comptaient dix-huit ans de ménage, et qui avaient perdu déjà deux enfants?... Le nouveau-né, ce tard venu, semblait bien chétif...

Pour Hector, à dix-sept ans bientôt, il était à l'âge où l'on n'a guère souci que de soi-même. Ses lectures, ses promenades, son travail avec le docteur en vue du baccalauréat, ses essais de musique, voilà ses occupations. Mais tout cela, qu'était-ce auprès de ses rêves?...

A quoi rêvait-il? A l'amour, à *Estelle*, à *Paul et Virginie*, que Chateaubriand commentait avec tant de suavité sur la page même où Hector avait copié le commentaire de la romance pour guitare. Il rêvait à *René*, aux forêts vierges d'*Atala*, au fleuve Meschacébé entraînant ses îles de lianes flottantes à travers le silence des solitudes; ou encore, à la blanche Cymodocée passant, parmi la nuit mélodieuse, sur les promontoires de l'Attique. Il rêvait à la sœur, à l'impossible amante de René : « Tantôt nous marchions en silence, lisait-il, prêtant l'oreille

anglaise traite Haendel avec cette partialité qui la caractérise. »

Article sur Haydn (même date). — Long article; anecdotes. — Sur la musique, rien.

Article sur Mozart (publié en 1821). — Article développé. On essaye, sans trop y réussir, « d'offrir quelque idée du caractère distinctif des productions de Mozart ». Mais ce volume est daté 1821. Et notre Hector, en 1821, prépare son baccalauréat, et quitte la Côte à la fin d'octobre.

En revanche, sur Dalayrac, l'article (1813) est fort satisfaisant. Sur Grétry, l'article (1817) est fort bon. De même sur Gluck. Car la tragédie lyrique est chose française; elle est matière à littérature; même alors, elle a déjà fourni prétexte à toute une esthétique de littérateurs. Mais que pouvaient donc improviser les littérateurs d'avant 1820 sur la musique des musiciens?...

au sourd mugissement de l'automne ou au bruit des feuilles séchées que nous traînions tristement sous nos pas;... tantôt nous poursuivions l'hirondelle dans la prairie, l'arc-en-ciel sur les collines pluvieuses; quelquefois aussi, nous murmurions des vers que nous inspirait le spectacle de la nature... *Il n'y a rien de plus poétique, dans la fraîcheur de ses passions, qu'un cœur de seize années...* » Il lisait encore : « J'allais m'asseoir loin de mes jeunes compagnons, pour contempler la nue fugitive, ou entendre la pluie tomber sur le feuillage... »

Maintenant, touché par l'enchanteur, il rêvait aux douceurs de la nature, à la gloire, à la beauté du jour, à la lune glissant dans le pâle cortège des étoiles...

Combien Chateaubriand lui avait transfiguré Virgile, et de quels parfums enivrants il avait enveloppé Didon qui s'abandonne et qui meurt! Comme tout cela était loin du bon abbé Delille, le Virgile français! « Virgile est l'ami du solitaire, le compagnon des heures secrètes de la vie... Sa voix est gémissante, sa lyre plaintive... Ses tableaux représentent toute la nature : ce sont les profondeurs des forêts, l'aspect des montagnes, les rivages de la mer où des femmes exilées *regardent, en pleurant, l'immensité des flots...* »

Et Chateaubriand, dans son commentaire génial et tout créateur, ajoutait : « Virgile trouva une sorte de mélodie des soupirs... » Berlioz, vingt-cinq ans plus tard écrira : « Virgile! quel mélodiste et quel harmoniste! »

Quels autres rêves berçaient l'adolescent? Vers 1820, on lisait encore *les Ruines*, par M. de Volney, sénateur rossé naguère par Napoléon; on lisait encore le *Voyage du jeune Anacharsis*, par l'abbé Barthélemy. Hector rêvait donc à des ruines, à des pays qu'il n'avait pas vus, et à une antiquité gréco-romaine

où il mettait, sans le savoir et parce que « c'était alors dans l'air », de la modernité à la Chateaubriand (couleur et mélancolie), et du classicisme tel que celui de David, Winckelmann ou Canova (effets et élégances scolaires, tendresse réelle mais un peu fade, style dépouillé, purisme et raideur post-classiques). Et, en effet, il va bientôt délirer à propos de Spontini, Gluck et Saliri; plus tard, la vieillesse rejoignant l'enfance, il écrira *les Troyens*. Vraiment, dès cette fin de la Terreur Blanche, par ses lectures, par ses rêveries, par l'âme éparse qu'il respire, bien des germes qui se développeront plus tard, sont entrés dans cet adolescent 1820 et vivent déjà...

Et encore quels autres rêves? Il lisait les élégies de Millevoye, les élégies du vicomte Evariste de Parny (aube tremblante avant Lamartine), et il rêvait à la chute des feuilles, aux mausolées visités par le pâtre de la vallée, aux tombeaux caressés par l'herbe murmurante du cimetière; il rêvait à quelque vignette représentant une urne funéraire, sur laquelle pleure un saule, dans un parc à l'anglaise :

Humble saule, ami du mystère.

venait de chanter Ducis... A quoi d'autre rêvait-il? A rien, et à tout; il rêvait à ses rêveries. Son âme ardente, toute neuve, aimait à s'exalter dans la tristesse. Elle se donnait à la volupté des pleurs. On était élégiaque, lunaire... Mais déjà, par *René*, par *Atala*, par *les Martyrs*, par la vaporeuse Velléda et par *le Génie du Christianisme* même, Hector avait reçu la grande initiation à la mélancolie moderne.

Pour une romance avec guitare, il avait cité Chateaubriand : sans cesse il devait revenir au mélodieux enchanteur. Lors du Concordat, Chateaubriand écrivit en faveur du culte; ses livres éloquents, portés

par la vogue, continuaient d'être les bienvenus dans les familles bien pensantes.

Les deux grands directeurs de la génération contemporaine de Berlioz furent Chateaubriand et Mme de Staël. Les livres de l'ardente libertaire ne pouvaient guère pénétrer chez Mme Berlioz. *Corinne*, *Delphine*, *l'Allemagne*, quels livres dangereux : « Delphine, avait-on dit, parle de l'amour comme une bacchante, de Dieu comme un quaker, de la mort comme un grenadier, et de la morale comme un sophiste. »

Mais Chateaubriand, avec adresse, se présenta comme l'antidote de Mme de Staël : « Ma folie, à moi, est de voir Jésus-Christ partout, comme Mme de Staël la *perfectibilité*... » On crut à la solidité d'un tel christianisme, venu à point nommé. Pouvait-on se douter que cet avocat de la foi était un maître en désespérance? Le vicomte de Chateaubriand, disait-on communément, a conquis le sceptre de l'imagination. Il peignait avec tant d'éclat les cérémonies du culte, qu'il fallait être bien malicieusement avisé pour s'apercevoir que l'enchanteur cachait son poison dans l'hostie même.

Hélas! ces jeunes âmes, qui s'éveillent (qui s'énervent) dans les délices voluptueuses, dans la caressante féerie d'une sorte d'épopée mystique, que deviendraient-elles le jour où leur sensualité affinée se lasserait de ces fêtes imaginaires? Quel ennui, quel vide, quel dégoût, lorsque tomberait cet artifice de leur propre concupiscence! Car était-ce la foi chrétienne, ou n'était-ce qu'une fantasmagorie, un mirage tout humain et profane, qu'elles s'habituaient d'aimer à la suite de l'enchanteur? Qu'aurait dit un Bossuet?... Poursuivant les attendrissements quiétistes, comment n'aurait-il pas traqué ces imageries amol-

lissantes où il n'y avait que l'apparence de la foi et non la foi, — ces imageries sacrilèges qui faisaient moins sentir la présence réelle et invisible du Sauveur qu'un joli effet de lumière sur le Saint-Sacrement? Un Bossuet, considérant toute chose à plein, aurait compris que Chateaubriand corrompait les âmes avec de l'irréel; qu'il ne leur donnait pas le goût de Dieu, mais le dégoût de la vie et le désir du néant : la dernière phrase par laquelle Berlioz, à soixante ans, terminera ses *Mémoires*, la phrase qu'il donnera comme l'épitaphe de son âme, il aura beau la prendre dans Shakespeare, les vers anglais n'exprimeront que le sentiment transmis au jeune Berlioz, au futur romantique, par Chateaubriand, — le sentiment greffé sur sa jeune âme, inoculé, par le magicien de la désespérance : « Homme, tu n'es qu'un songe rapide, un rêve douloureux, tu n'existes que par le malheur, tu n'es quelque chose que par la tristesse de ton âme et l'éternelle mélancolie de ta pensée. »

Vers 1820, dans la lumière précise, toute méridionale, où avaient respiré ses ancêtres, légistes rusés, tanneurs tenaces, propriétaires astucieux, de race mi-latine et mi-savoyarde, — comment l'actif et ingénieux Hector pouvait-il recevoir ces germes de la mélancolie moderne, née dans les brumes des pays sans soleil? Qu'on regarde ces hommes sanguins, loquaces, hâbleurs, prompts à la colère et qui font passer dans leurs veines les âpres vins de leurs collines pierreuses : évidemment, la maladie d'un *René*, d'un *Obermann*, qui *ne savaient plus vouloir*, n'est pas naturelle aux Dauphinois. Par la suite, on verra que Berlioz en souffrira comme d'une maladie acquise, non native, qui s'use (ou plutôt qu'un homme vigoureux use) en quelques années de jeunesse; — à la fin,

l'homme affaibli par l'âge, elle reviendra, impétueuse, par séniles accès; — mais, entre les deux extrêmes, durant sa vie toute d'action, Berlioz en souffrira comme d'une maladie qu'il se donne de temps en temps, pour se distraire, pour en jouir, pour étonner les autres et prendre un air fatal : une maladie qu'il se donne parce qu'il se sent solide. Jeu dangereux, car on peut en arriver à de vraies crises...

Chose certaine : dès 1820, l'adolescent avait déjà reçu le germe de cette maladie étrangère à sa race. Ce germe, à tout le moins, avait produit un premier trouble apparent, à savoir : la florianesque mélodie que Berlioz replacera, vers 1830, dans la *Fantastique.* Oui, sous les paroles de Florian et dès 1820, l'adolescent, spontanément, par une nécessité intérieure, a déjà mis un peu de l'âme du futur Lélio. Il a donc déjà, en germe, *la maladie du siècle;* il porte en lui, sans le savoir, les ferments mêmes du romantisme.

Ces germes d'emprunt, tout vivants qu'ils sont, vont continuer quelques années encore leur vie obscure, assoupie, secrète : les accès, les crises, ne se manifesteront que plus tard, à l'appel des circonstances.

Alors, à la Côte-Saint-André, vers la fin de la Terreur Blanche, les circonstances n'étaient guère propices. Pour les jeunes et impatientes énergies, plus de hasards guerriers, comme sous l'Empire; plus d'espérances, plus d'envols de l'âme vers un destin tragique et glorieux! Triste, morne village; mesquines affaires municipales; espionnage des fonctionnaires et des ultras; commérages de sacristains et de dévotes. Les cœurs se figent dans l'ennui.

Même la musique, qui devrait entraîner l'âme vers le rêve, la musique est enseignée au futur romantique par un maître de guitare bien terre à terre. Ce bon

M. Dorant, quel Alsacien sentimental et pratique! Il avait quelque dix années de plus que son élève. Il composait pour le violon, des *Walses* ou *Allemandes;* il composait des *Walses pour cors primo et secondo.* Un jour, sur l'un de ses recueils, il fit le brouillon d'une lettre d'amour, ou plutôt, il écrivit sa lettre d'amour sur son recueil afin de la faire passer avec la musique : il s'excusait de ne pas

savoir correctement l'ortographe française; mais qu'importe, « pourvu que les sentiments règnes (*sic*)! C'est à tout cœur chez moi... Madame votre mère vous défend de revenir à la Côte... il est pénible de s'aimer sans se voir, nous n'avons qu'un moyen de choisir un endroit désignatif pour rendre plus agréables nos amitiés... »

Ce brave Alsacien, s'il se proposait de séduire quelque jeune beauté côtoise, quelque riche élève peut-être, n'avait néanmoins que des intentions fort matrimoniales : en face de sa lettre, il dessinait, avec de belles lignes tirées à la règle, une petite maison, aux volets mystérieusement clos. Sous ce dessin plein de promesses, était calligraphiée cette légende : *Maison de dix mille francs.*

Quant à la lettre d'amour et de séduction, voici le post-scriptum : « Si je n'avais pas été enrumé (*sic*) aujourd'hui, ma promenade aurait été dirigé de vos cottés... (*sic*) » (28 février 1821).

Vraiment, ce maître de musique, qui savait peu la musique, n'était même pas (comme avait pu l'être le jeune, l'énigmatique Imbert) un maître de romantisme et de passion. Mais alors, dans ce village mené par les ultras, rempli par les sourdes intrigues et les infinis papotages des femmes et des craintifs propriétaires de biens nationaux (et, à la Côte, les habitants passent la belle saison sur le pas de leur porte); parmi

ces bourgeois en culotte courte, la queue poudrée frétillant sur le collet de quelque habit couleur cannelle où de gros boutons métalliques brillaient royalement, — alors, dans ce village, pouvait-on soupçonner ce qui commençait à peine de se préparer, à Paris, dans quelques cénacles? D'ailleurs, ces faits encore exceptionnels, isolés, ne trouvaient guère d'écho à Paris même. Et puis, la distance morale entre la province et la capitale n'était pas réduite, comme elle le sera vers le milieu du dix-neuvième siècle, par les chemins de fer, les périodiques, et la presse à bon marché.

Pour Hector, Paris, c'est l'inconnu, c'est un nouveau monde. Personne, de l'entourage d'Hector, n'a vécu à Paris. Que doit-il imaginer, cet ardent adolescent, lorsqu'il lit dans Chateaubriand même : « Les légers habitants de la Capitale du goût et des beaux-arts semblent formés pour couler leurs jours au sein des plaisirs. C'est là qu'assis à des banquets, vous les entendrez se lancer de fines railleries, rire avec grâce de leurs maîtres, parler à la fois de politique et d'amour, au milieu des vins, des femmes et des fleurs... »

Déjà, à la fin d'*Estelle et Némorin*, il avait lu comme une conclusion :

On vit toujours d'intelligence
L'Amour, la Gloire et les Français!

Le 22 mars, à Grenoble, il fut reçu bachelier (1821).

Quelle carrière choisir?

Evidemment celle du père. — Et l'on décide que le jeune bachelier fera ses études de médecine à Paris.

Aussi, avant l'ouverture des cours, le docteur commence de lui montrer un peu d'anatomie. Le docteur a deux jeunes élèves : son fils et un cousin, cet Alphonse Robert, qui habite tout près de la maison,

et qui tenait si souvent la partie de violon dans les pots-pourris et quintettes d'Hector.

Mais déjà Alphonse Robert est un carabin plus studieux que le jeune Berlioz. Celui-ci s'intéresse, plutôt qu'à la médecine, à ses essais de composition musicale; il recrute, parmi les jeunes Côtois, ceux qui soufflent dans un instrument quelconque : à la Fête-Dieu, les voilà qui font cortège au Saint-Sacrement; d'autres fois, il relit son *Paul et Virginie* ou des récits de voyage, ou encore les malheurs de Didon, ou Chateaubriand, l'enchanteur. Parfois Mme Berlioz donne des soirées : il y a une vingtaine d'invités, et l'on danse, au son du tout petit orchestre réuni par M. Dorant et son élève. D'autres fois, Hector revient à ses romances : il corrige ses accompagnements de guitare. Pour la romance

Fleuve du Tage
Je fuis tes bords heureux,
A ton rivage
J'adresse mes adieux,

il s'ingénie à varier les dessins des sextolets. Pour une romance du célèbre Plantade, sous les paroles :

Bocage que l'aurore
Embellit de ses pleurs
Gazon naissant que Flore
Pare de mille fleurs,

Hector fait onduler l'accompagnement, il le fait descendre avec charme depuis les notes cristallines jusqu'aux notes graves de la guitare...

... En mai, Napoléon mourut. La nouvelle mit longtemps à venir. Chez le docteur, on ne dut guère parler

du « Prométhée de Sainte-Hélène ». D'ailleurs, la censure royale imposait le silence aux journaux. En France on négligea la mort de l'Usurpateur et l'on prépara les élections toutes prochaines.

Quant au jeune Berlioz, le 26 octobre, sur le point de partir pour Paris, il prit à la mairie de la Côte, et signa, son *passeport pour l'intérieur :* taille, un mètre soixante-trois centimètres; cheveux blonds; sourcils blonds; barbe naissante; front ordinaire; yeux gris; teint coloré.

L'un des jours suivants, la diligence, qui charge les voyageurs devant le séminaire, le reçut dans sa berline vénérable. — Quel émoi dans la famille; que de larmes pour les deux sœurs, Nanci déjà jeune fille, Adèle encore enfant! Pour le docteur, comme la maison va être vide et maussade : ses filles sont moins chez lui qu'aux Ursulines, et Mme Berlioz (dont la maladie de foie empire), toujours emportée, irritable, ravagée par la mort de deux enfants, n'est guère égayée par ce pauvre petit Prosper, ce tardillon maladif...

Mais Hector, Paris l'appelle. — Hector Berlioz n'a pas encore dix-huit ans (fin octobre 1821). Son cousin Alphonse Robert, fort raisonnable, part avec lui. Aux parents et amis on a recommandé les deux nouveaux étudiants en médecine.

III

UN FILS DE FAMILLE A PARIS
MÉDECINE, MUSIQUE ET POLÉMIQUES

(Novembre 1821 à fin juillet 1824)

Les (1) deux jeunes Côtois (novembre 1821), s'installent au quartier latin, 104, rue Saint-Jacques, et font ménage commun. Ils prennent leur première inscription à la Faculté de Médecine. Sans doute, comme tous les petits provinciaux qui débarquent dans la capitale, ils sont étourdis par l'inévitable sensation de noyade : une si grande ville!

Pour nous, un siècle plus tard, ce Paris de 1821

(1) L'ordre des faits, sinon les faits eux-mêmes, pourra sembler assez nouveau, c'est-à-dire étonner tel berlioziste. Je prie de lire (p. 524) le fragment : *Transitions de hasard prises, jusqu'à présent, comme repères chronologiques.*

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE III. — Nanci BERLIOZ (sœur de Berlioz), journal manuscrit et inédit. — H. BERLIOZ, brouillon manuscrit d'une lettre à Lesueur. — PRÉVOST, *La Faculté de Médecine*, etc. — Charles SIMOND, *Paris de* 1800 *à* 1900. — Gustave PESSARD, *Dictionnaire historique de Paris.* — Archives de l'Opéra. — Journaux divers (et notamment : *Moniteur Universel, Débats, Foudre, Drapeau Blanc, Journal de Paris, Corsaire...*). — L'*Almanach des Théâtres.* — Journaux de modes. — Charles MAURICE, *Le Courrier des Théâtres.* — Lettres de DUCIS (éd. Paul Albert). — LITTRÉ, *Auguste Comte.* — BIRÉ, *Hugo avant* 1830. — A. JULLIEN, *Paris dilettante.* — STENDHAL, *Correspondance inédite, Vie de Rossini.* — DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante années.* — John GRAND-CARTERET, *Le dix-neuvième siècle en France.* — Ch. MALHERBE, *Répertoire des représentations de l'Opéra* (ouvrage encore manuscrit).

nous semblerait bien petit, bien province. Nos boulevards de Courcelles, Clichy, Rochechouart, et ceux qui leur font suite, marquent encore la ligne occupée par le mur d'enceinte. Montmartre, Montrouge, étaient des villages hors les murs. Les jardins du Luxembourg donnaient sur la campagne. A Montmartre, la butte était plantée de vignes; et de vrais moulins à vent y tournaient aussi gravement que dans la Beauce. Alors, Paris, comme surface, était à peine le tiers de ce qu'il est entre les fortifications actuelles. Et dans cette petite capitale, toute provinciale, que de jardins, que de parcs, que de vergers, que de potagers! Bâtie ou non, la propriété avait presque la même valeur que dans une ville de province. Les maisons, pour la plupart, étaient à deux étages, plus un toit mansardé. Hélas, depuis que la centralisation napoléonienne avait fait affluer bien des petits ménages de fonctionnaires, d'officiers, ou de retraités, on commençait à construire, dans le centre, des maisons de rapport à trois, quatre ou même cinq étages. On peut les voir, au musée du Louvre, dans le délicieux tableau de Boilly, *l'Arrivée de la diligence dans la cour des Messageries.* Dominant de charmantes maisons pas plus hautes que Trianon, s'élèvent déjà quelques énormes bâtisses blanches et rectilignes, toutes neuves, monotones, ennuyeuses... Aujourd'hui, de telles maisons occupent Paris presque entier. En 1821, l'Arc de Triomphe, commencé par l'Empereur, n'était pas fini et l'on aurait dit une ruine; ses échafaudages, sans ouvriers depuis la première chute de l'empereur (sept ans déjà), attendaient tristement au milieu d'un grand quartier désert. Louis XVIII, le roi très chrétien, ne pouvait guère continuer le monument de l'Usurpateur. Et il n'osait pas, par crainte des « demi-solde » et bien que Napoléon vînt

de mourir, faire abattre les échafaudages. Si bien que chaque soir, des fenêtres de ses Tuileries, il les voyait se hérisser sur le couchant, autour de la ruine menaçante. L'Obélisque n'était pas érigé. On finissait la Bourse.

Et voilà quelques mois, en août, on avait inauguré, rue Lepelletier, le nouvel Opéra où viendra si souvent notre jeune étudiant en médecine. — L'assassinat du duc de Berry motiva la construction de cette nouvelle salle. En effet, le duc, poignardé comme il quittait l'Opéra de la rue Richelieu (13 février 1820), agonisa dans le bureau du directeur; l'archevêque, pour pénétrer avec les derniers sacrements dans ce lieu de perdition, où arrivaient par bouffées la musique d'un ballet qu'on n'osait interrompre, l'archevêque exigea du roi une promesse : le théâtre serait démoli. On le démolit donc, mais on réserva une bonne partie des matériaux. Rue Lepelletier, on expropria l'hôtel Choiseul, et, pour deux millions, on eut le nouvel Opéra. Le foyer de la danse n'était que l'ancien salon de l'hôtel Choiseul, coupé à mi-hauteur. Mais, dans la salle, acoustique excellente : on pouvait, si on le voulait, y faire vraiment de la musique. Pour la façade, elle était de ce style gréco-directoire qui continuait de florir vers 1820. Sur l'attique de cet Opéra se dressaient huit statues, drapées dans huit *peplum :* les neuf Muses, pouvait-on dire, moins celle de la musique.

C'est là que le jeune Berlioz, bientôt, va s'imprégner des tragédies lyriques de Gluck, Méhul, Spontini, Salieri, Sacchini, Kreutzer et autres.

Pour l'instant, avec Alphonse Robert, il s'installe. Ces deux Côtois, bouillants de jeunesse (Hector n'a pas dix-huit ans), doivent être fiers d'avoir quitté le toit paternel. Etudiants! Et à Paris! Ils ne dépendent que d'eux. Chaque mois, Hector reçoit de sa

famille cent vingt francs : de nos jours, cela vaudrait bien le double...

Avec son cousin Alphonse, il suit les cours de la Faculté de Médecine. Tout entier, ravi, il se livre à ces études nouvelles. Il l'a promis à son père. Et voilà qu'il va prendre goût à la médecine.

Certes, le premier cadavre, coupé en morceaux, et déchiqueté, sanglant, le mit en fuite. A cette époque, d'ailleurs, les salles de dissection n'avaient pas, comme aujourd'hui, cette coquette propreté, si minutieuse, si anglaise qu'elle semble attendre qu'une élégante y fasse sa toilette. Alors, c'étaient de véritables charniers, où se traînaient, mollement, d'énormes rats repus... A toutes jambes, Hector (qui ne prenait pas encore des attitudes romantiques) prit la fuite : la mort courait à ses trousses!

Vingt-quatre heures passèrent. Le lendemain, parmi les « sujets », et les tronçons de sujets, il était calme comme un vieux carabin. Toutefois, il ne jouait pas encore à l'Hamlet qui soupèse des crânes grimaçants et agrémente sa philosophie avec des réponses de fossoyeurs.

Gay-Lussac, au Jardin des Plantes, faisait alors un cours d'électricité expérimentale. Hector se mit à suivre ce cours. Il suivait aussi ceux de Thénard, d'Amussat... Enfin, au Collège de France, il allait écouter, pour son agrément, M. Andrieux.

Chez le futur Berlioz, quel goût singulier : Andrieux, l'aimable auteur des *Etourdis!*... Les *Etourdis*, un peu avant 89, furent le *Cid* de ce gentil poète : les *Etourdis ou le Mort supposé*... Homme d'esprit, fin conteur, ses cours publics, où il se montrait avec tant de plaisir, étaient toujours, comme l'on disait alors, les hôtes fidèles du succès. Sa voix, affaiblie encore par l'âge, était si menue, si agréable, que M. Vil-

lemain, son confrère, avait dit : « M. Andrieux se fait entendre à force de se faire écouter ». M. Andrieux, avec une correction parfaite et une grâce insinuante, soupirait des anecdotes en miniature; et il en savait beaucoup, malicieux, espiègle, grignotant les belles lettres comme des friandises... Jadis, il avait proposé de corriger les vers de *Polyeucte;* et son ami Ducis, le trop joli traducteur de Shakespeare, avait accoutumé de le prendre pour arbitre des élégances.

Hector, ravi, assidu, venait et revenait au cours de M. Andrieux.

En effet, par les habitudes de penser et de sentir qu'il reçut de son père et de sa famille d'ultras, Hector Berlioz était tout préparé à goûter la jolie parole de M. Andrieux. — Est-ce pendant ce premier hiver passé à Paris, ou pendant le second seulement, qu'il fréquenta ce cours? On ne peut le préciser. L'important, le certain, c'est de noter, vers 1822, chez un futur romantique, un état d'esprit « ancien régime ».

« Remarquez, — écrivait l'année suivante un fin observateur, un Dauphinois qui ne fut pas souvent dupe de ses phrases, Stendhal, — remarquez que tout ce qui a un peu d'énergie, à Paris, est né en province et en débarque à dix-sept ans, avec le fanatisme des opinions littéraires à la mode en 1760. »

Pour s'appliquer de tout point à notre Hector, c'était à peine exagéré. Sauf le germe de la mélancolie moderne, inoculé par Chateaubriand mais encore assoupi, Hector vraiment reçut une éducation à l'empreinte de l'ancien régime : le docteur Louis, qui ne quitta guère la Côte, transmit à son fils ce qu'il respira lui-même dans son petit monde de parlementaires provinciaux, fort attachés aux choses d'autrefois. Bien plus, la Restauration, la Terreur Blanche,

avaient provoqué un véritable retour en arrière : la famille des Berlioz comptait parmi les soutiens du trône et de l'autel, parmi les plus chauds partisans de la cocarde blanche.

Aussi, en vertu de la force acquise, Hector était fatalement amené au cours de M. Andrieux; et il se complaisait à entendre ce spirituel et gentil poète (presque un abbé de cour), qui eut des succès sous Louis XVI.

De romantisme, d'ailleurs, en 1822, il n'était guère question encore. Certes, on pourrait citer des faits peu fréquents, isolés, des phrases sans écho, ou même des fantaisies qui portent déjà le caractère romantique. Géricault, par exemple, avait déjà exposé son *Radeau de la Méduse* et son *Chasseur à cheval;* Charles Nodier, avec ou sans sa signature, s'était amusé à écrire des pièces de théâtre comme *Bertram ou le château de Saint-Aldobrand*, où il montrait, en Bertram, une âme de fer, mais sensible à la douce voix d'une femme. Nodier avait aussi écrit *le Vampire*, mélodrame : l'ouverture « exprime une tempête »; au lever de la toile, on voit une grotte basaltique, des tombeaux, une femme endormie, « recouverte de son voile et de ses cheveux »; ... cloches dans la nuit; les tombes s'entr'ouvrent, et l'on entend un dialogue entre *Ituriel*, l'ange de la Lune, et *Oscar*, « le génie des mariages... ». Dès 1818, Ballanche, le « bon Ballanche » lui-même, avait déclaré : « le génie classique est usé... » Mais tout cela, c'étaient des faits exceptionnels, et non un état d'esprit général.

Alors, le poète national était Casimir Delavigne.

Lamartine, dont les *Méditations* venaient de remporter un beau succès dans les salons ultras, car ils souhaitaient d'avoir leur poète, et la bonne fortune

leur amenait un poète de génie, — Lamartine exaltait les vers de Casimir Delavigne, ces vers .

Qu'eût enviés Térence et qu'eût signés Molière.

Casimir Delavigne, en effet, était l'auteur de *la Princesse Aurélie*. Et parce que Delavigne, né au Havre, avait écrit les *Vêpres Siciliennes*, Lamartine ajoutait :

Comment peux-tu passer, par quel don, par quel art,
De Syracuse au Havre, et du Gange à Bonnard?
. . . . . .
Le génie est un aigle et ton vol nous l'atteste!

Mais Lamartine avait quelque quinze ans de plus qu'Hector : il était de la génération intermédiaire qui prend place entre celle de Chateaubriand et celle des futurs romantiques de 1830.

Quant aux jeunes gens un peu plus âgés qu'Hector Berlioz ou presque de son âge, ils étaient encore bien loin de prévoir que, dans quelques années, ils seraient les « Jeune-France ». Hugo, « écho sonore » de chaque mode, s'efforçait alors d'être un post-classique ou un pseudo-classique. Dans la préface des *Odes* (1822) : « ce qu'il désirait par dessus tout, déclarait l'*auteur*, c'est qu'on ne lui crût pas la prétention de frayer une route ou de créer un genre; il faisait des Odes comme en avaient fait Jean-Baptiste Rousseau et Boileau, dont il faut suivre religieusement les préceptes. »

Pourtant, Guizot traduisait Shakespeare, Barante traduisait Schiller, et on commençait déjà de s'enthousiasmer pour Byron et Walter Scott. — Gœthe, à qui restaient encore dix ans de vie, dix ans de souverain ascendant sur tous les esprits d'Europe, — Gœthe, sauf par *Werther* (traduit en 1776), n'avait encore presque aucune action sur les jeunes gens de 1822.

Dans ce Paris, où arrivent les deux petits Côtois,

tout portait, après six ans de Restauration, le cachet « ancien régime ». Le roi était vieux et ramenait les goûts d'autrefois et des cours étrangères. Napoléon, de par le monde, avait promené son orgueilleuse redingote de parvenu : Louis XVIII, aux Tuileries ou à Saint-Cloud, portait presque le même costume que Louis XVI. Le roi était poudré à blanc, avec la chevelure contournée au fer sur les tempes. Sur le gilet, tout blanc, se détachait, comme la barre d'un blason, le cordon azur du Saint-Esprit. Son habit, à la française, était bien bourgeois, bien patriarcal, malgré de toutes petites épaulettes. Les malicieux (Saint-Amand) disaient : « Le roi veut avoir des bottes, car un roi est un général, et un général doit être botté... » Le roi souffrait de la goutte : il portait donc de fausses bottes, non en cuir, mais en velours, et qui montaient plus haut que le genou, afin de tenir chaud à l'articulation.

Ce roi valétudinaire, à qui pourtant la bonté, la grandeur d'âme ne manquaient pas, aurait voulu « restaurer »; il essayait donc de ramener toute chose en arrière. Par la cour, par les salons, par la presse (que bâillonnait la censure), par la librairie même (on tracasse les éditeurs de Rousseau et de Voltaire), par les élections (car ministres et préfets désignaient les candidats et choisissaient presque les électeurs), par les gens en place ou qui disposaient, à un titre quelconque, d'une autorité ou d'une influence, — c'était vraiment une âme d'autrefois, une âme d'ancien régime, que l'on respirait dans Paris peu après 1820.

Et le jeune Hector Berlioz, comme tous les futurs romantiques, s'en imprégnait sans le savoir, à peine détaché de sa famille d'ultras.

A l'Opéra, pour Hector, quel trouble délicieux! Le

jeune carabin, quand il le peut, court à ces grands spectacles agrémentés de musique. Cette magnificence, cette pompe, cette masse harmonieuse de l'orchestre et des chœurs, combien tout cela dépasse la fanfare municipale et les quatuors d'Ignace Pleyel joués par les amateurs de la Côte-Saint-André! Chose nouvelle! la scène est éclairée au gaz. Pour Hector, quel enchantement, ces *Danaïdes* de Salieri! La rudesse grandiose de la basse Derivis, la bacchanale foudroyante et les danses si mélancoliquement voluptueuses;... mais, plus que tout, l'incomparable Mme Branchu, pathétique, héroïque et passionnée... Mme Branchu, c'est la muse tragique, c'est la « tragédie lyrique incarnée! »

Les sujets à disséquer étaient moins agréables. Alphonse Robert l'entraîne en vain aux leçons d'anatomie et à l'amphithéâtre : Hector est tout entier à la musique qui continue de chanter en lui. Le contraste l'irrite. Pour agacer son studieux cousin, il plaisante avec le cadavre. Se met-il à scier un crâne, il gazouille pour le crâne l'air de Danaüs : « *Jouissez*, murmure-t-il au crâne qui grince sous la scie, *jouissez du destin propice...* » Et si Robert découpe une cage thoracique, Hector chante : « *Descends dans le sein d'Amphitrite* ». Innocentes plaisanteries... Mais, souvent, le soir, que d'heures lugubres, quand il songe à ses études et à la force irrésistible qui l'entraîne vers la musique... Tiraillements, souffrances... Et que faire?...

Retourner à l'amphitéâtre, au muséum?... Il y va encore, mais où est sa pensée?

Un dimanche, la *Stratonice* de Méhul,... quelle merveille!... Et cet air de Séleucus :

Versez tous vos chagrins dans un sein paternel.

Quinze jours plus tard, encore un dimanche, on redonnait *Stratonice*. — A Feydeau, un autre dimanche, *les Voitures Versées*, du facile et agréable Boïeldieu, enchantent Hector. — A l'Opéra, quand Mlle Bigottini, avec sa pantomime navrante, interprète la mélodie que joue le cor anglais de Vogt, il sent son cœur se briser. O souvenirs, la mélodie que chantaient les voix frêles des premières communiantes, lorsque lui-même, tremblant, écrasé par une délicieuse terreur mystique et doucement ému par « la pompe charmante de l'auguste cérémonie », allait recevoir pour la première fois le corps du Sauveur!... O suave murmure du vent dans les peupliers, voilà six ans, quand le petit Berlioz communiait aux Ursulines! Cette même mélodie, voilà peu de mois, il l'avait transcrite, avec M. Dorant, dans l'album de romances pour chant et guitare (1). Et cet air, à l'Opéra, on l'intercalait dans le ballet, comme jadis, aux Ursulines, on l'intercalait dans la Messe; c'est l'air de *Nina ou la Folle par Amour :*

Quand le bien-aimé reviendra...

De Dalayrac encore, un autre dimanche (17 février), *Azémia ou les Sauvages* : « Musique touchante, enchanteresse!... Oh! je me serais jeté au cou de Dalayrac si je m'étais trouvé à côté de sa statue! »

Et pourtant, avec son cousin Alphonse Robert le studieux carabin, il continuait de prendre ses inscriptions : par devoir, il suivait encore les cours de Gay-Lussac, Amussat et autres savants; par plaisir, et pour donner à son éducation littéraire une fleur d'élégance et d'urbanité, il retournait aux jolis entretiens de M. Andrieux ou au théâtre. Méhul, Salieri, Da-

(1) Le manuscrit des romances contredit les *Mémoires*, ch. v.

layrac et M. Andrieux faisaient tout son bonheur.

A l'Opéra, pendant ces huit derniers mois, on avait joué les deux *Iphigénie* de Gluck : le jeune Berlioz les avait-il vues?... On ne les avait pas jouées le dimanche. — Plus tard, donnant à ses souvenirs un raccourci et un relief romanesques, il dira qu'on ne les jouait pas, malgré tout son désir (1).

Plus tard aussi, quand il sera devenu un Jeune-France et fera étalage de sa passion pour Shakespeare, parlera-t-il des acteurs anglais qui essayèrent alors d'importer Shakespeare même à Paris? — Il ne dut pas, en 1822, aller les voir.

D'ailleurs, les acteurs anglais ne purent donner que deux représentations (31 juillet et 2 août 1822). « Les sifflets et les huées commencèrent avant la pièce anglaise (*Othello ou le More de Venise*), dont il fut impossible d'entendre un mot. Dès que les acteurs parurent, ils furent assaillis avec des pommes et des œufs;... on leur criait : *Parlez français!* Quelques calicots crièrent : *A bas Shakespeare! C'est un aide de camp du duc de Wellington!* En un mot, ce fut un beau triomphe pour l'*honneur national* ». — Voilà ce que Stendhal, courageux initiateur, publiera bientôt dans son *Racine et Shakespeare.*

C'était exact (2) : une actrice anglaise, après avoir fait force révérences au parterre pour attendre qu'il voulût bien l'écouter, est blessée au front par une

(1) Un fragment de lettre (13 décembre 1821) indiquerait que Berlioz a déjà vu *Iphigénie en Tauride.* — Qu'il la voie un an plus tôt, ou plus tard, le certain c'est que son instinct l'oriente ver sles tragédies lyriques de Gluck; et néanmoins des œuvres, bien dédaignées aujourd'hui, lui plaisent encore tout autant.

(2) Voir, par exemple, les lettres de Mme de Launay (Mlle Hopkins), citées par Sainte-Beuve dans son étude sur Mme Desbordes-Valmore.

pièce de monnaie. On baisse la toile. Au nom de l'hospitalité, l'acteur Pierson demande si l'on peut continuer. Applaudissements... La toile se relève... On voit Desdemona couchée sur un lit : « Apportez un pot de chambre!... » (*sic*). Vraiment, les Parisiens n'étaient pas encore aptes à goûter les prochaines innovations des romantiques.

Quant à Shakespeare, on l'aimait alors dans le bon Ducis. Il est vrai que les acteurs étaient Talma et Mlle Duchesnois...

Au juste, quelle était cette étrange façon d'aimer Shakespeare? Quel était, vers 1822, cet état d'âme assez composite, où venaient s'amalgamer des éléments de provenances si diverses? Voilà que Shakespeare et Ducis se confondent, se fondent l'un dans l'autre; voilà que Talma, soutien de la tragédie classique, acteur héroïque aimé de Napoléon, plaît à la sensibilité, au goût « ancien régime » des ultras, qui viennent d'applaudir, peut-être, le spirituel Andrieux! — Mais Shakespeare, sans la sauvegarde de Ducis et Talma, est sifflé...

Cette manière d'aimer à percevoir le génie de « l'Eschyle anglais » à travers les habitudes de la tragédie classique; et, pour les jeunes gens de 1822, cette manière de prendre contact avec lui, ou tout au moins de se tourner vers lui, fût-ce de loin, de très loin, — tout cela mérite de nous retenir et d'être analysé. Et une analyse minutieuse est d'autant plus nécessaire que Shakespeare, et une certaine actrice irlandaise, vont amener des orages, bientôt, dans l'âme de Berlioz même.

De nos jours, à la seule pensée de Shakespeare traduit par ce « bon Ducis » nous sourions :

En effet, à lire les agréables, les jolis vers de ce

poète racinien à la Louis Racine, nous ne retrouvons guère la force indomptée de Shakespeare. Mais nous sommes dupés, en partie, par le vocabulaire de Ducis : vers 1822 (et dès l'Empire, et même bien avant), lorsqu'un auditeur entendait ces mêmes mots, il percevait tout autre chose que nous. A plus forte raison quand l'acteur était Talma. — Selon Marie-Joseph Chénier :

> Ducis, trempant de pleurs son vers tragique et sombre,
> A, de l'Eschyle anglais, réveillé la grande ombre.

Selon Charles Maurice (l'observateur parfois trop clairvoyant du *Courrier des Théâtres*), lorsque Talma joue « l'Oreste danois » c'est-à-dire *Hamlet*, la physionomie même du tragédien prend une religieuse mélancolie, qui épouvante et attendrit tour à tour;... « Talma nous semble avoir suppléé à ce qui manque au poète français », au traducteur.

Ducis, vers 1770, correspondant avec l'acteur anglais Garrick, aurait pu prendre un contact plus direct avec Shakespeare. Mais né à Versailles, âme sensible, tout occupé de menues affaires, et délicieusement entravé par les subtiles délicatesses de son cœur, — Ducis n'alla jamais à Londres. Pour traduire, il n'apprit même pas l'anglais. Du farouche Hamlet, de ce caractère plein de « singularités sauvages », dit-il, il avait fait (dans sa première version) un modèle de tendresse filiale : « J'ai peint ce caractère, écrivait-il à Garrick, comme un peintre religieux peint un tableau d'autel... J'ai affaire à une nation qui demande bien des ménagements quand on veut la conduire par les routes sanglantes de la terreur... »

— « Monsieur Ducis, lui disait-on comme il annonçait sa *Macbeth*, suspendez quelque temps ces ta-

bleaux épouvantables; vous les reprendrez quand vous voudrez; mais donnez-nous une pièce tendre, dans le goût d'*Inès* ou de *Zaïre*, une pièce qui fasse couler doucement nos larmes, qui vous concilie enfin les femmes, cette belle moitié de votre auditoire qui entraîne toujours l'autre... »

Ainsi, avant 1780, écrivait-il à Sedaine.

Depuis, que d'événements : la Révolution, les guerres de l'Empire... Il refit *Hamlet*, et devint l'ami de Talma. Il l'appelait son « filleul ». Sous les coups des circonstances, l'âme tragique qui de tout temps avait sommeillé chez le « bon Ducis » surgit et s'exhala enfin : cette âme tragique, aidée, magnifiée par Talma, les auditeurs de 1820 pouvaient la sentir, la respirer, bien que nous, à cause du vocabulaire, nous ne la retrouvions plus. De Shakespeare au bon Ducis, « attrait inexplicable » : ainsi l'avait écrit le gentil poète. Nous sourions... Mais voici quelques phrases prises dans ses lettres : « Nous portons, nous autres, des volcans dans notre âme; nous sommes lions ou colombes;... si la nature m'a donné une façon particulière de la voir et de la sentir, je tâcherai de la manifester franchement, avec une douceur d'enfant et une violence de tourbillon;... je suis indisciplinable... »

Cela, il l'écrivait vers 1780. — Vers 1793 :

« Quel piédestal pour la liberté que ce Mont-Blanc!... C'est avec l'amour du torrent que j'ai laissé échapper de mon cœur mes sombres et incultes ouvrages : voilà la Melpomène des Allobroges, la poétique des antres et de la liberté... » Et, à Talma (1803) : « J'ai revu la dernière scène de mon *Hamlet;* il faut qu'elle produise l'effet le plus terrible. Il faut que le morceau de fureur soit irréprochable pour le style, et qu'il soit dans la manière du Dante pour les

images et pour la couleur;... nous sommes deux convulsionnaires... »

Les vers de Ducis, pour nous qui sommes encore éblouis par tout un siècle de lyrisme, ne nous paraissent ni « convulsionnaires », ni même « dans la manière du Dante ». Mais alors, avec leur vocabulaire post-racinien (Louis-Racinien) auquel tous les auditeurs étaient accordés, quelles émotions n'entraînaient-ils pas? Et surtout, grâce à Talma... « Que Talma (jouant Hamlet) lance le dernier acte dans ce public qui l'idolâtre, comme un tison infernal,... » Talma, « extraordinaire, terrible, avec une figure grecque, pure, et les fureurs d'un lion réveillé... »

Qui écrit cela? C'est encore Ducis.

Vraiment, comme lui-même encore l'a écrit : « Il y a des façons d'être qui sont plus puissantes que les discours; on les gagne, on les respire ». — Les futurs romantiques (et parmi eux notre Hector Berlioz), lorsque Talma faisait vivre, sous les vers du « bon Ducis », la force dramatique de Ducis même (1), — les futurs romantiques pouvaient y « respirer » déjà quelque chose de Shakespeare...

Cela nous paraît invraisemblable; et, pourtant, ce fut vrai... Si, par notre sensibilité, un siècle après, nous ne sommes plus à même de revivre, harmoniquement, cet état d'âme, du moins, par l'intelligence pouvons-nous concevoir qu'il a existé. Par malheur, nous sommes devant lui comme devant un hermétique coffret, qui contiendrait des lettres intimes, et dont nous n'aurions pas la clé. Nous pouvons le forcer : nous ne saurons pas lire dans l'âme de ces lettres. Il nous manque une autre clé plus subtile

(1) La Harpe disait : « Si cet homme avait le sens commun *il nous écraserait tous.* »

que la clé de métal : c'est le vocabulaire et surtout l'habitude de vivre avec lui, en lui. Nos émotions, aujourd'hui, sont liées à d'autres vocabulaires; le vocabulaire « empire ou 1820 » ne nous émeut plus. Toute une salle frémissait, quand Mlle Duchesnois disait tels vers qui, un siècle après, nous ont l'air d'une platitude; la meilleure actrice, qui les transfigurerait, n'en ferait plus guère que des vers médiocres. Chaque trente ans, le vocabulaire des arts est changé : pour émouvoir l'auditeur qui se pique de n'être pas en retard, il est bon de prendre le vocabulaire à la mode. — L'histoire des modes d'art, c'est presque l'histoire de la sensibilité humaine...

Ainsi, telle était l'atmosphère intellectuelle que respirait Hector Berlioz; tel était le goût régnant dont il s'imprégnait. On repoussait Shakespeare, quand des acteurs anglais présentaient son œuvre même; — mais on admirait Shakespeare à travers le « bon Ducis »; bien plus, grâce à Talma, on trouvait, dans les vers de l'élégant traducteur, des causes d'émotion que nous n'y trouvons plus. Telle était la sensibilité des « notables » parisiens, et telles les conditions où ils étaient émus lorsqu'ils allaient au théâtre, c'est-à-dire lorsqu'ils allaient « contempler le champ de bataille de Melpomène. »

Ces habitudes de penser et de sentir, ce goût ancien régime, Hector le retrouvait partout, et à l'Opéra même.

Là, à force d'entendre des tragédies lyriques, il se sentait peu à peu détacher de la médecine par une fatalité obscure.

Elle était en lui, cette fatalité, native, et encore inconsciente.

Soudain, des causes lointaines, et qui semblent d'abord tout à fait étrangères au développement du

futur musicien vinrent favoriser le sourd travail de son génie, de sa nécessité intérieure : l'école de médecine, à peine les vacances finies, fut fermée pendant plus de deux mois.

C'était à la suite de manifestations politiques.

Les élections, faites par toute la France en octobre 1821 (quelques semaines avant qu'Hector quittât sa famille). avaient de nouveau fortifié le parti ultra : élections censitaires, et à deux degrés. Louis XVIII, malade, impotent, dominé par sa femme et par le comte d'Artois, chargea M. de Villèle de former un nouveau ministère : tous les ministres choisis, sauf celui de la guerre, appartenaient à la Congrégation (décembre 1821). — Dès le mois de février (1822) on commençait d'apprendre les complots de la *Charbonnerie* : à Belfort, à Saumur, à Marseille, à Toulon... Partout la répression fut impitoyable. et l'échafaud ne chôma guère. Bientôt (en septembre) ce sera la quadruple exécution qui est restée la plus connue, celle des quatre sergents de la Rochelle.

Or, le 1er août, le *Moniteur*, à propos du complot de Nantes, publiait l'acte d'accusation : cet acte désignait parmi les affiliés au complot sept députés, dont M. Laffitte, le banquier, « la poule aux œufs d'or ». Pendant la séance, comme on discutait les deux millions destinés à doter chaque année la Pairie, Benjamin Constant et d'autres députés apportent le *Moniteur*. Tumulte.

— « Qu'on nous donne des juges! s'écrie M. Laffitte;... que nous sachions enfin si nous sommes sous le fer des calomniateurs et des bourreaux!... Si l'on veut nous égorger, qu'on le fasse, qu'on nous traîne à l'échafaud; mais, auparavant, qu'on nous donne des juges!... »

Et M. Casimir Perier, « la pâleur sur le front et d'une voix presque éteinte : — C'est un assassinat... Ne pas

laisser parler quand il y va de la vie... Que le sang innocent retombe sur vous!... »

Sur cette affaire, sur cet incident de séance, la majorité ultra vota la clôture. — Et aussitôt elle vota les deux millions annuels pour les Pairs.

L'effervescence, les jours suivants, gagna les étudiants. « On voyait (1) des jeunes gens de l'Ecole de Médecine et de Droit engager les Savoyards et les chiffonniers à crier : *A bas les missionnaires!* Plusieurs d'entre eux, qui ne savaient pas ce qu'on leur voulait dire, criaient à tue-tête : *A bas les millionnaires!* D'autres jeunes gens se sont amusés à faire arrêter la voiture d'un pair de France, et ils l'ont tourmenté pour lui faire crier : *Vive la liberté!* « Je le veux bien, répon- « dit-il, mais à la condition que vous me donnerez « la liberté de passer. » Ce mot les fit rire, tout fut fini par là... »

Mais l'Ecole de Médecine, vers la reprise des cours, fut fermée de novembre 1822 à février 1823. Ainsi le jeune Berlioz, dès l'été de 1822, fut dispensé, pendant quelque huit mois, d'étudier la médecine.

Le 21 août, l'Opéra reprenait *Iphigénie en Tauride;* le 26, il la jouait une autre fois.

C'est aux soirées de cette reprise, selon toute apparence, que se rapporte le véhément, le romantique récit de Berlioz :

« Mes genoux commencent à trembler, mes dents à claquer; pouvant à peine me soutenir, saisi d'une sorte de vertige...

— « Qu'as-tu, me dit Robert, en me voyant rentrer tout défait et mon mouchoir devant le nez; es-tu tombé?... tu saignes... qu'est-il arrivé? Parle donc...

(1) Lettre de Mme de Launay (Mlle Hopkins). 15 août. (Voir plus haut, p. 92.)

« — On joue... on joue... ce soir... *Iphi... Iphigénie en Tauride!*

« — Ah! »

« Et nous restâmes tous les deux muets, étourdis, suffoqués, anéantis à l'idée que nous allions, le soir même, voir le chef-d'œuvre de Gluck... Robert, cependant, ne saigna pas du nez. »

Ce récit fut écrit après les grandes crises, et alors que Berlioz et ses camarades en journalisme travaillaient à créer la légende de Berlioz (*Gazette Musicale*, 1834.)

Du Berlioz de 1834 au jeune Hector de 1822, il y a quelque différence. Voici, du moins, ce qu'on peut retenir comme fort vraisemblable.

Un instinct, plus ou moins conscient, poussait le jeune Berlioz vers la musique de Gluck. Certes, Salieri, Spontini, Méhul, glorieux continuateurs, donnaient au jeune enthousiaste rêverie, ivresse et délire. Son âme frémissait, avide de s'enflammer. Même, les fraîches mélodies de Boïeldieu, de Dalayrac, où chantonne une jolie sensibilité premier empire, ne manquaient pas de plaire à l'admirateur de M. Andrieux; l'*Estelle et Némorin* de Florian avait encore place dans son cœur...

Tout cela, ce n'était pas Gluck.

Et l'instinct du jeune Berlioz, la nécessité intérieure de son génie encore latent, aspirait à Gluck : les continuateurs le mettaient en goût de connaître l'initiateur même, ils le préparaient à comprendre le maître, ils le menaient à lui comme ces ruisseaux qui indiquent le chemin vers la source première.

De Gluck, Hector ne connaissait guère, à ce moment, que les fragments d'*Orphée* trouvés à la Côte-Saint-André dans la bibliothèque du docteur. Mais, vers cet été de 1822, il apprit que la bibliothèque du Conservatoire est ouverte au public : les voilà donc,

ces vénérables partitions... *Orphée*, les *Iphigénie*... Sur leur auteur, dans la *Biographie* de Michaud, il lut, naguère, un si bel article : les cors abouchés, pavillon contre pavillon, et qui font comme un cri sinistre et terrible!...

Il les lit, il les relit, ces simples et nobles partitions, ces *tragédies lyriques;* il les apprend par cœur, il en perd le sommeil, il en oublie le boire et le manger. Toute la nuit, à cause d'elles, il pleure; le jour, il fanatise le placide Robert et d'autres camarades; et, sans doute, comme il l'apprendra plus tard aux lecteurs de la *Gazette Musicale*, il apprend à ses camarades étonnés, « qu'il se tord dans son lit, chantant et sanglotant tout à la fois, comme un homme sur le point de devenir fou! »

Musicien, il sera musicien!

Aussitôt, il l'écrit à son père : vocation impérieuse, irrésistible,... par grâce, qu'on n'essaie pas de la contrarier!

Le docteur lui répond par d'affectueux raisonnements : son fils sentira bientôt la folie d'un tel dessein; qu'il « quitte la poursuite d'une chimère pour revenir à une carrière honorable et toute tracée. »

Tranquillement, Hector se met à composer une cantate à grand orchestre, ou du moins une scène lyrique.

D'ailleurs l'Ecole de Médecine est encore fermée.

Bien qu'Hector n'obéît pas à son père, il était parfaitement heureux. Agréable vie d'un fils de famille qui fait ses études : jeunesse, indépendance, travail et flâneries, insouciance du présent et rêves d'avenir.. Régulièrement, chaque mois, il continuait de recevoir une pension qui, pour un étudiant de 1822, était l'aisance dorée. Il faisait ce qu'il voulait : un peu de

médecine, beaucoup de musique... Le papa était bien loin;... et si bon, si doux : à part des brusqueries vite apaisées, que pouvait donc craindre son fils? Tous deux, ils s'aimaient tendrement; bien plus, leurs caractères, quoique différents, étaient sympathiques, harmoniques l'un à l'autre. — A Paris, Hector n'était pas un abandonné. Avec lui, il avait son cousin Alphonse Robert, le carabin sérieux. L'oncle Marmion, en garnison à Beauvais, cavalier toujours élégant et célibataire, venait souvent à Paris, prenait Hector, l'emmenait dîner au restaurant et le conduisait à Feydeau ou à d'autres théâtres : les théâtres ne manquaient pas sur les boulevards. C'étaient, l'un à côté de l'autre, sur le boulevard du Temple (ou boulevard du Crime), l'Ambigu-Comique, Madame Saqui, Debureau, le Cirque Olympique, les Funambules, le Petit-Lazari, les Délassements-Comiques, plus connus sous le nom de « Délass'com'... »

Vers Feydeau et l'Opéra, vers la rue Saint-Anne et la rue Richelieu, dans ce quartier où habitaient les musiciens en vue et les artistes du théâtre italien, — les boulevards devenaient plus élégants. Et notre Hector, fort épris de bon ton, fort bien mis, et qui bientôt fréquentera chez l'un des coiffeurs les plus renommés, — Hector, dans ses allées et venues, attiré par l'Opéra, Feydeau ou la bibliothèque du Conservatoire, devait regarder, avec ravissement, les *Gandins* du boulevard de Gand.

Les uns portaient de longues redingotes, dont les basques retombaient plus bas que le mollet; d'autres, avec l'habit de couleur, laissaient bringuebaler, sur leur pantalon de casimir, les breloques les plus voyantes; certains gandins moulaient leurs jambes dans des pantalons collant comme un tricot et boutonnés à la cheville, — sans doute, ils « avaient une jambe d'of-

ficier »; — pour les autres, de vastes pantalons, à la cosaque, s'ajustaient sur la chaussure, ou encore, à l'anglaise, flottaient, assez courts, et laissaient valoir le pied, pris dans un bas blanc et des escarpins très bas. On portait de grands gibus, évasés du haut et à petits bords; on était rasé, complètement, comme le roi, — ou l'on avait des favoris presque ras, comme le comte d'Artois, frère du roi et presque roi. Sur les épaules, on jetait de grands manteaux-pèlerines, traînant jusqu'à terre, et dont le col d'astrakan était fermé par une chaînette d'or.

Les gandins s'arrêtaient volontiers, et causaient, assis sur une rangée de chaises, d'un seul côté du boulevard de Gand. Parfois, faisant leurs visites à cheval, (à la ville on portait la demi-botte et le pantalon à sous-pieds), ils attachaient leur monture à un arbre du boulevard. C'était chose coutumière... Avec ses trottoirs à peine entretenus, ce boulevard, parisien entre tous, ressemblait assez à quelque allée, à quelque mail de province : çà et là, derrière des jardins, on voyait des hôtels, isolés par des parterres de fleurs, des verdures ou des rocailles; çà et là, des pavillons Louis XV, ou à la grecque.

Le Palais-Royal, avec sa célèbre *Galerie de Bois*, était le centre des affaires et des plaisirs : dans la rue Vivienne, les couples dandys faisaient « toucher » leur voiture aux boutiques renommées : par exemple, au *Petit Dunkerque*, ou au *Salon de Giroux*, galantes métropoles de la mode et du caprice...

Quand Hector revenait dans le quartier latin, nouvelles facilités d'agrément et de plaisirs. Pour les étudiants, c'était la belle époque des grisettes, et Berlioz n'eut jamais de dédain pour le sexe...

D'ailleurs, dans plusieurs familles amies de la sienne, on invitait le jeune étudiant. Il plaisait. Quand il le

voulait, ce garçon fantasque était aimable, gai, spirituel. Il savait danser. Elégant de sa personne, bien pris, quoique un peu petit, habillé selon la mode, avisé, prompt à prendre les manières du jour, — et déjà mis au ton de ces réunions bourgeoises par les petites fêtes, bals soirées ou déjeuners de campagne que sa mère adorait organiser, — vraiment notre Hector, pour frayer dans ce Paris de Louis XVIII, avait été fort bien préparé par sa famille d'ultras. Il était parfaitement heureux. Et même, sans nulle contrainte, il se laissait aller à son goût pour la musique.

La cantate à grand orchestre entreprise par le demi-étudiant en médecine, avait pour sujet un poème de Millevoye, *le Cheval Arabe*. Du moins, c'est ce que Berlioz rapportera par la suite dans ses *Mémoires*. Mais souvent il appellera *cantate* ce qu'il serait plus exact d'appeler *scène lyrique :* un fragment dramatique) récitatifs et airs) pour une voix et un petit orchestre.

Dans les *Chants Elégiaques* de Millevoye on trouve un poème de cinq strophes, *l'Arabe au Tombeau de son Coursier*. Entre les strophes, de huit vers chacune, ces deux vers font comme un refrain :

> Ce noble ami, plus léger que les vents,
> Il dort couché sous les sables mouvants.

Un Arabe déplore la mort de son cheval. Le fidèle coursier est mort, première strophe.

Deuxième strophe :

> Du meurtrier, j'ai puni l'insolence...

Troisième strophe :

> Depuis ce jour, tourment de ma mémoire,
> Nul doux soleil sur ma tête n'a lui...

Et ainsi ce *Chant Elégiaque* de Millevoye, cet

Arabe au Tombeau de son Coursier, laisse supposer comment le jeune Berlioz put essayer de combiner les récitatifs, les airs de bravoure ou de douceur de sa « scène lyrique » pour une voix et orchestre. — Chose importante, le refrain fournissait un moyen facile pour donner à cette composition une apparente unité.

L'*Arabe* de Millevoye avait aussi une mélancolie toute florianesque :

> Tu vis souvent cette jeune Azéide,
> Trésor d'amour, miracle de beauté...
> Elle partit, tu me restas fidèle.

Cela pouvait-il déplaire à notre Hector?... Sur des vers d'une même longueur, il avait écrit une mélodie, naguère, qu'il aimait encore et qu'il devait utiliser par la suite : peut-être, ici, essaya-t-il de s'en servir...

Cette *Elégie* était commentée dans une note : « *Le Cheval Arabe*, avait écrit Millevoye, est représenté dans ce passage sublime du *Livre de Job*... » Et Millevoye citait Job. Il citait aussi « quelques vers de la tragédie d'*Abufar* où le respectable Ducis a si bien peint les mœurs du désert. » — Ces vers, un siècle après, font sourire. Et l'on s'étonne de voir ainsi rapprocher Ducis et Job, à propos de ce cheval

> Que pour l'Arabe exprès la Nature a fait naître.

Tels sont les changements du goût. Des choses qui semblent immuables, puisqu'elles sont écrites, se transforment sans cesse dans l'esprit des hommes : chaque génération, tous les vingt ans, les recrée à son image, ou les oublie. Elle ne garde, parmi les œuvres d'art, que les idéaux miroirs où elle retrouve, embelli, ce qu'elle aime le plus en elle-même. — Si l'on se propose de voir vivre l'âme d'un homme et surtout celle

d'un artiste, il faut s'efforcer de voir les divers mirages que cette âme s'est plue à susciter pour cacher à son désir de vivre la vanité des apparences.

On ne peut voir d'une âme, semble-t-il, que la suite de ses mirages coutumiers.

Hector, travaillant à cet *Arabe au Tombeau de son Coursier*, continuait de fréquenter la bibliothèque du Conservatoire. Si bien qu'un jour (sans doute vers la fin de 1822), il lie conversation avec un autre habitué de la bibliothèque, un jeune homme, Gerono (1). Chacun d'eux parle de soi, de ses goûts, de ses essais de composition. Hector, avec un entraînant enthousiasme, révèle à Gerono ses vastes plans et lui décrit tout ce qu'il a voulu mettre dans sa scène lyrique avec orchestre.

Mais pourquoi, fait remarquer Gerono, ne pas suivre les leçons du chevalier Lesueur? Il est si bon; tout le monde l'aime, le vénère;... et quel maître!...

Les deux jeunes gens conviennent donc de montrer la scène lyrique à Lesueur.

Lesueur l'ouvrit et, avec soin, il la lut : le vieillard, pieusement, avait le respect de la jeunesse.

Ayant lu, il dit : « Il y a beaucoup de chaleur et de mouvement dramatique,... mais vous ne savez pas encore écrire... il serait même inutile de vous signaler vos fautes. » Il conseilla au jeune Hector de suivre les leçons de Gerono : « Quand vous pourrez me comprendre, je vous recevrai volontiers parmi mes élèves. »

Hector Berlioz, docilement, se fit donc l'élève de ce Gerono.

Dès les premières leçons, il s'irrite : qu'est-ce que

(1) Sans doute élève particulier de Lesueur. Au Conservatoire, nulle trace de ce Gerono.

ces principes du chevalier, ces rêveries sur la résonnance de la corde sonore?... Une imitation de ce Rameau, que déjà, à la Côte, il n'a pas pu comprendre?... Comme si la musique, art d'enthousiasme et de passion, chant spontané d'une âme sensible, pouvait s'accommoder de tels systèmes pédantesques! Et pourquoi cet air d'assurance? Ces théories sont-elles infaillibles?...

La première colère passée, notre impulsif, qui d'ailleurs avec bon sens reconnaissait qu'il ne savait pas grand'chose, se soumit aux principes de Lesueur. Peu après il y croyait comme à une religion révélée. Foi sincère, entière. Parmi les disciples, il se faisait remarquer comme l'un des plus fervents.

Il plut beaucoup à Lesueur : ardent, sincère, aimable dans la brusquerie gracieuse de ses dix-neuf ans, il savait se présenter avec convenance; à le voir, on sentait le fils d'une famille bien pensante. Or, le chevalier était très pieux. Même, il avait deux filles très en âge d'être mariées, mais qui restaient encore demoiselles : il reçut Hector chez lui, et commença de lui donner quelques conseils. — Hector, sans rompre tout à fait avec la médecine, pouvait déjà se dire « élève du chevalier Lesueur » (début de 1823).

Alors, il était surtout l'élève des *tragédies lyriques*, l'élève des rêveries, des commentaires exaltés qu'il faisait à leur sujet. Gluck, et ses imitateurs; les partitions lues et relues; les soirées à l'Opéra, où l'on s'entraîne, devant quelques camarades, à éprouver des sensations extraordinaires, — voilà ce qui, peu à peu, éveillait l'obscur génie du futur Berlioz. La musique, lui disait Lesueur, est « expressive, imitative »; le décor, les paroles, les gestes donnent à l'auditeur, en quelque sorte, le canevas (le *programme*) des émotions

qu'il va bientôt éprouver grâce à la musique. La musique est l'art d'émouvoir par les sons. Mais, pour que cet art agisse pleinement, il faut d'abord s'être assuré de l'esprit de l'auditeur : on lui donne quelque chose à voir, à comprendre, à examiner, et c'est là l'office du décorateur et du librettiste, ou l'office des paroles d'un oratorio; puis le musicien émeut l'auditeur, lui trouble les sens et l'âme même... Quant à Hector, la musique le fait pleurer, crier, lui donne des sursauts convulsifs et de hideux ricanements; elle le plonge dans une mélancolie désespérée ou dans une extase délicieuse, — et c'est là l'office du musicien.

Pour Hector, le musicien qui domine toute la musique, c'est Gluck : Gluck est « le Jupiter de l'Olympe musical ». Le jeune Berlioz lui voue un culte fanatique; il se fait le « pontife » de cette religion, et il cherche, il enrôle des néophytes. « Quand je voyais faiblir leur ferveur, écrira-t-il (1), je la ranimais par des prédications;... je les amenais à l'Opéra, bon gré mal gré, quelquefois en leur donnant des billets que j'avais achetés de mon argent au bureau, et que je prétendais avoir reçus d'un employé de l'administration... »

A ses néophytes, il répétait, sans aucun doute, il amplifiait, les commentaires que Lesueur lui faisait de Gluck. Ce que le vieux maître rapportait sur telle actrice d'autrefois, sur la Saint-Huberty jouant Clytemnestre, Hector l'appliquait à telle actrice de 1823, à Mme Branchu. — La tradition de Gluck même, en effet, était encore toute vivante. « Dans l'*Iphigénie en Tauride*, disait Lesueur (2), la Saint-Huberty ne chantait plus à l'instant où les trombes des prêtres

(1) *Débats*, 1835.
(2) Manuscrits inédits de Lesueur. (Voir ch. IV.)

annoncent de loin l'hymne funèbre; — mais quel mouvement de terreur! La foudre semble éclater sur elle!... L'épouvante de la Saint-Huberty ne fait qu'un avec chaque son précurseur de la mort;... le spectateur lui-même sent des mouvements de terreur; et, pour me servir d'une expression de Mme de Sévigné, « le spectateur a mal à l'âme de Clytemnestre... »

Et le grand et bizarre Lesueur se servait aussi de deux mots grecs qu'il aimait : *Pantomime hypocritique* (1).

Hector, avec son ingénieuse imagination, avec sa netteté clarifiante et son entraînante loquacité de méridional, ne pouvait pas transmettre, tels quels, les commentaires du chevalier. Spontanément, il les infléchissait selon ses réfractions intimes, natives. Et ses camarades, petits bourgeois un peu guindés, fils d'ultras et sentant la province, il les métamorphosait en ardents néophytes de la religion gluckiste. Pouvoir d'entraînement, influx nerveux, suggestion;... ce jeune carabin qui impose à ses camarades les conséquences de sa propre sensibilité, manifeste déjà du génie : il force d'autres âmes à s'accorder à la sienne. Malléables, déjà subalternes, presque quelconques, les camarades du futur Berlioz étaient Humbert Ferrand (qui sera bientôt, pour notre héros, comme un confident de tragédie); Thomas Gounet, scribe dans un ministère; Duboys, élégant jeune homme qui faisait de la politique catholique afin de mieux entrer dans la magistrature; c'était aussi ce Gerono, musicien qui n'a même pas laissé les lettres de son nom dans les livres du Conservatoire; c'étaient des étudiants venus du Dauphiné, de Lyon, d'Avignon, ou de Tarascon, tels d'Ortigue, de Boissieu; tel le cousin Auguste Berlioz;

(1) Voir ch. IV, et p. 527.

tels les frères Rocher, deux Côtois... Et il ne faut pas négliger Augustin de Pons, fort riche et généreux, grand amateur de musique, ardent, fantasque, et qui va même rendre au jeune Berlioz un inoubliable service : bientôt il lui prêtera l'argent nécessaire pour avoir des musiciens et pour prendre ainsi le premier contact avec le public.

Déjà, dès ce printemps de 1823, combien Hector Berlioz était impatient de faire entendre aux autres la musique qu'il croyait entendre, qu'il entendait en lui-même! Sans rompre tout à fait avec la médecine (sans rompre ouvertement), que de projets, que de plans chimériques pour de vastes compositions!... Comme cela devait bouillonner dans sa tête juvénile!

De ces projets, de ces pensées qu'il dut avoir, bien peu laissèrent une trace précise : par exemple, que lui suggéraient Walter Scott, Mme Desbordes-Valmore, dans toute leur gloire?... La poétesse, touchante, élégiaque, passait alors pour avoir, parmi toutes les femmes qui écrivent, le plus de grâce et de sensibilité; Mme Sophie Gay, citant quelques vers des *Elégies*, ajoutait : « Peut-on mieux peindre le charme de cette mélancolie que M. de Ségur appelait *volupté du malheur?...* » Dans l'âme du jeune Berlioz, admirateur de Millevoye, quel écho pouvaient avoir de tels vers? On disait qu'ils placeraient leur auteur, dans le Temple du Goût, entre Florian et Mme des Houlières.

Le fidèle Ferrand avait écrit un poème pour être chanté : *Les Noces d'or d'Obéron et de Titania* (1).

Qu'en pensait Hector? On peut deviner quels tableaux, quels effets, devaient déjà plaire, dans ce scé-

(1) Manuscrit inédit de la main de Ferrand. (Archives de l'Opéra.)

nario, à son génie encore inconscient; et, sans doute, d'après l'état d'esprit qui se manifeste à travers les pauvres rimes du fidèle Ferrand, on peut supposer que les deux amis s'occupèrent de ces *Noces d'or*, dont on ne sait rien, vers cette époque.

Ces *Noces d'or*, elles s'ouvraient par une « nuit de « printemps : hautes montagnes, vallons et lacs; les « chants du rossignol se mêlent au bruissement des « feuilles qui se développent (*sic*); le bouillonnement de « la sève embaume l'espace, etc... »

Et un génie chante, « balancé sur un nuage de rosée, et une lyre à la main ».

Puis un « chœur de jeunes esprits » : vieux manoirs,... le pâtre qui écoute,... poisons,...

Le foyer pâle
Du nécroman...
Et la cavale
Du roi Satan.

Enfin, Titania paraît : aurore, clochettes de troupeaux, chants des laboureurs et sons des lyres célestes, chœurs de fées et de sylphes, « tandis que la cloche d'un monastère sonne l'Angelus ».

Pour ces étranges *Noces d'or d'Obéron et de Titania*, que fit, ou que projeta de faire le jeune Berlioz?...

Voici d'autres projets dont on retrouve assez bien les traces. L'Odéon, dès le mois de février, faisait annoncer la prochaine reprise de *Beverley*, une sombre tragédie de Saurin. L'Odéon avait un orchestre. Sur une scène de *Beverley*, Hector composa, avec l'habileté dont il pouvait alors disposer, « un fragment de musique violente, pour voix de basse et orchestre ».

Et il se « passionna sérieusement » pour cet essai.

Comment le faire entendre du public? Serait-ce dans la pièce même? Serait-ce à part, dans quelque

représentation à bénéfice, moitié théâtre et moitié musique?...

Justement. *Athalie, avec les chœurs de Gossec*, obtient le plus grand succès, et on annonce qu'au bénéfice du vieux et célèbre Lays, Talma viendra jouer le Joad d'*Athalie* : ce sera à l'Opéra, avec les chœurs de Gossec. A coup sûr, il y aura d'autres chants. Est-ce qu'on prendrait le *Beverley* d'Hector? Le chanteur Derivis, « si rude et si grandiose dans le rôle de Danaüs » paraît, selon le jugement d'Hector, avoir le talent qui conviendrait à cette musique « violente ».

Qui donc pourrait intervenir en faveur du jeune inconnu?... Si Lesueur, si Lays même (que Lesueur emploie depuis longtemps à la chapelle royale), pouvait parler à quelqu'un d'influent à l'Opéra...

Or, au printemps de 1823, l'influence de Kreutzer est très grande : on reprend sa *Lodoïska* à l'Opéra-Comique; à l'Opéra, il est chef d'orchestre, dirige les Concerts Spirituels (fin mars); et le 17 mars, on reprend sa *Mort d'Abel*.

Hector, avec une rouerie enfantine, lui écrit donc :

Oh! génie!

Je succombe! je meurs! les larmes m'étouffent! La *Mort d'Abel!* Dieux!...

Quel infâme public! il ne sent rien! que faut-il donc pour l'émouvoir?

O génie! et que ferai-je, moi, si un jour ma musique peint les passions; on ne me comprendra pas...

Sublime, déchirant, pathétique!

Ah! je n'en puis plus : il faut que j'écrive! A qui écrirai-je? Au génie?... Non, je n'ose.

C'est à l'homme, c'est à Kreutzer... il se moquera de moi,... ça m'est égal...; je mourrais si je me taisais...

Si la plume ne me tombait des mains, je ne finirais pas.

AH ! GENIE !!!!

Et, mettant sous sa signature le titre *élève de Lesueur*, il souhaitait que Kreutzer lui fixât un rendez-vous...

Le 1er mai, à l'Opéra, pour le bénéfice de Lays, Talma vint jouer dans *Athalie* avec les chœurs de Gossec; Mme Branchu, Nourrit, Derivis chantèrent les soli...

Et on ne donna pas le *Beverley* d'Hector.

Quant au célèbre Lays, qui avait chanté durant quarante-cinq ans, il parut dans une pièce en un acte *le Rossignol* (1).

Que faire? *Le Cheval Arabe*, la scène de *Beverley*, tristes et laborieux essais, ne lui servent de rien pour se faire connaître. A-t-il parlé de ses démarches dans ses lettres au docteur? S'il n'en a rien dit, de quelle façon a-t-il pu affirmer sa volonté d'être musicien? Mais, s'il a parlé, le docteur et la violente Mme Berlioz connaissaient les échecs de leur fils...

De loin en loin, pour apaiser sa famille, il s'occupait encore de médecine.

Il continuait aussi de voir Gerono, et surtout le chevalier Lesueur. — Monotonie, quotidienne ressemblance de tous les jours : tragédies lyriques, bibliothèque du Conservatoire, Opéra, cours de médecine, entretiens de M. Andrieux... Mais les commentaires dont Hector, à l'Opéra, accompagnait les tragédies lyriques devant ses jeunes partisans, le passionnaient, l'aiguillonnaient... Ecrire de la musique!... Une force l'y poussait, intérieure, obscure, fatale, irrésistible.

(1) Curieuse substitution. On verra comment un nom glorieux attire et agglutine autour de lui des souvenirs divers. Pour Berlioz, dans vingt-cinq ans, *Lays chantant le Rossignol* deviendra *Talma jouant le grand prêtre d'*Athalie. (Voir p. 526.)

Hélas! comment écrire de la musique si, d'abord, il ne disposait pas de paroles à dramatiser par les sons? de toute nécessité, il lui fallait un poème, un livret. Et son désir, la bienfaisante illusion, la tension de son génie qui aspirait à jaillir, lui faisaient croire qu'il viendrait à bout de tout, bien qu'il ne fût encore qu'un bien novice croque-sol... La volonté qui s'affirme, alors que toutes les apparences sont contre elle, — voilà une des premières preuves que le génie n'est pas loin.

Plein d'enthousiasme, de fougue, de confiance en lui-même (une confiance divinement aveugle), il veut faire une grande tragédie lyrique, et tout de suite. Il est parfaitement inconnu, mais il est plein d'ardeur : quel poète, quel poète admiré et capable d'imposer la musique du débutant à un directeur, peut lui faire un livret?...

On jouait encore, et souvent, *les Etourdis ;* le cours de M. Andrieux continuait d'obtenir les discrets, les précieux assentiments d'un auditoire délicat et choisi. Hector suivait ce cours, « assidument ». — M. Andrieux n'était pas sans influence sur le jury littéraire de l'Opéra : ce jury s'occupait de recevoir les livrets (1).

Hector écrit donc à M. Andrieux, et lui demande un livret, un livret de lui-même. — Avouait-il au vieil académicien qu'il n'avait pas vingt ans?... Andrieux, d'ailleurs, remarque « l'ardeur » toute juvénile de la lettre.

Il répond (17 juin 1823). Bien plus, il apporte sa lettre lui-même. Il monte plusieurs étages (2), s'arrête

(1) Plus tard Andrieux présidera ce jury. — Les lacunes des dossiers (Opéra et Archives Nationales) ne nous permettent pas de préciser davantage.

(2) Daniel Bernard, *Correspondance inédite*, notice.

sur un palier qu'embaume une fumée d'oignons roussis à la poêle. Il frappe. Un jeune homme vient ouvrir, maigre, anguleux, le nez busqué et pointant vers le menton rasé, de petits yeux gris bleus, mais avec un regard vrillant, de légers favoris presque ras, mais de longs cheveux roux, flasques, retombant de toutes parts comme une ombrelle déchiquetée : c'est Hector. D'une main il tient encore la poêle d'oignons.

L'académicien se nomme; — Hector, aussitôt, de cacher cette fâcheuse poêle où les oignons continuent de siffler :

— « Ah, monsieur Andrieux, quel honneur! Vous me surprenez dans une occupation... »

— « Laissez donc; je sais ce que c'est... Et elle sent très bon, votre cuisine. Je m'inviterais bien, mais l'estomac ne va plus... »

Andrieux s'assied. On parle musique, littérature; et le malin auteur de ces *Etourdis* qui commencèrent d'avoir de la vogue sous Louis XVI s'amuse de cette jeunesse, de cet enthousiasme. Il a vu tant de choses, tant de grandes choses et qui ont changé la face du monde, tant de choses fugitives... Et voilà des jeunes gens, des petits provinciaux qui pensent avoir déjà tout découvert et savoir la vérité en toute chose...

— « Eh oui, j'aime Gluck, j'aime bien Gluck, disait l'auteur des *Etourdis*.

— « Vous aimez Gluck, s'écrie notre enragé gluckiste; ah, vous aimez Gluck!! »

— « Oui, oui,... j'aime bien aussi Piccini. »

L'entretien tomba.

Andrieux laissa la lettre qu'il avait écrite, lettre aimable, spirituelle, lettre de vieillard rusé (usé) qui fait la coquette avec les jeunes gens pour que ceux-ci, rendus patients et dupés par une affection feinte, lui donnent au moins le temps de mourir tranquille...

Car les jeunes gens s'agitaient : en hâte, ils se poussaient dans le monde. Adroits, prudents comme des affiliés de la *Charbonnerie*, ils avaient une telle entente, une décision, une tactique, un tel entregent et une telle ténacité à se grouper pour donner l'assaut à la gloire et aux pensions, qu'ils épouvantaient les artistes arrivés, — arrivés à l'âge mûr. Déjà, voilà quelque trois lustres, les gens d'âge avaient noté cette ardeur des jeunes gens. Les hommes faits la trouvaient insolente : « les enfants de cette génération nouvelle portent sur leur front la dureté des temps où ils sont nés; leur démarche est hardie, leur langage superbe et dédaigneux; la vieillesse est déconcertée à leur aspect. » Alors, du moins, l'Empereur, à travers l'Europe, calmait cette génération montante par des étapes gigantesques, et par quelles saignées!... Après 1820, les plus agissants quittaient les armes, et quelques-uns rejoignaient les artistes militants. Ces impatients, ils fondaient de petits journaux où ils parlaient des autres : ils se faisaient craindre.

Depuis l'assassinat du duc de Berry, on avait rétabli la censure de la presse, car le duc, comme chacun sait, avait été poignardé par « une idée libérale ». Les feuilles libérales ou bonapartistes, on les poursuivait ouvertement, grâce à la loi de février 1822 : des agents spéciaux lisaient les feuilles et découpaient les passages suspects; toutes ces découpures, au bout de quelque temps, indiquaient la *tendance* du journal; les magistrats du roi, prenant acte de la *tendance* signalée ainsi par la police, condamnaient la première fois à la suspension, la seconde à la suppression. Quant aux feuilles qui voulaient être plus royalistes que le roi, M. Sosthène de La Rochefoucauld, avec les fonds secrets, était chargé de les acheter : aux rédacteurs, gênants par trop de royalisme et par une pau-

vreté trop impatiente, on donnait places et pensions. Ainsi étaient supprimés, ou « absorbés », les ennemis de gauche ou les amis de droite. On appelait cela « amortir l'opposition ».

Or, ce qu'on perdait de liberté pour parler de politique, on le regagnait en vivacité, en passion, pour parler d'art et de littérature. Sur ces « idéologies », qu'importait au chancelant Louis XVIII, ou plutôt aux hommes de la Congrégation, au premier ministre Villèle ou au comte d'Artois? « L'allure (1) politique de la Sainte-Alliance et celle du ministère français ont pour effet principal d'empêcher toute activité politique pratique dans les peuples. Outre le grand bien, le bien suprême de la paix,... il en résulte cet heureux effet d'obliger à penser, à se replier sur soi-même, à renouveler les doctrines. » Les passions politiques faisant silence autour des échafauds qui réprimaient la *Charbonnerie*, les haines entre artistes s'avivaient : elles intéressaient le public qui manquait de nouvelles du jour. — Pour piquer, pour transpercer un Andrieux, fallait-il une épigramme bien aiguë?

En ce moment même, il publiait ses œuvres complètes en cinq volumes : un rien pouvait nuire à la vente. Avait-il eu connaissance de ce qu'écrivait ce frondeur de Stendhal : « M. Andrieux est ingénieux, spirituel et sans force,... homme de bon goût, mais ses ouvrages ne conviennent plus au siècle vigoureux et sérieux au milieu duquel nous vivons. La génération des *poupées*, qui commença la Révolution en 1788, a été remplacée par une génération d'hommes forts et sombres qui ne savent pas encore de quoi il leur conviendra de s'amuser. Les dures exagérations

(1) Lettre d'Auguste Comte à M. d'Eichthal, citée par Littré, p. 29 et 30. (*Auguste Comte.*)

de MM. Hugo et Delavigne nous conviennent mieux que les petits vers doucereux et d'excellent goût de MM. Andrieux et Baour-Lormian. »

Hector, à coup sûr, ignorait ces lignes de Stendhal. Mais Andrieux, le « spirituel vieillard », tremblait : toujours avisé, il faisait gentiment sa cour à ces terribles jeunes gens. Pourquoi, devait-il penser, cet Hector Berlioz « élève du chevalier Lesueur », n'écrirait-il pas dans une de ces feuilles, tout comme un autre?

Il brûlait d'y écrire. Il y écrivait.

« Fatalité! je deviens critique », déclarera-t-il plus tard, afin de faire croire qu'en lui tout était musique et qu'il ne fit jamais de journalisme que par besoin d'argent ou pour défendre, plume en main, sa position de musicien semi-officiel, puis de musicien semi-abandonné...

Mais il ne devint pas critique par hasard.

Fatalité! je suis né critique, telle est la vérité. Tous ses parents avaient la manie d'écrire. Le docteur tenait un *Livre de raison,* sorte de journal où il consignait ce qui survenait aux siens et à lui-même. Les sœurs de Berlioz, pendant de longues années, écriront toutes deux leur *Journal.* Durant toute sa vie, Berlioz écrira un nombre considérable de lettres; les mêmes formules qu'on retrouve d'une lettre ou d'un article à l'autre, prouvent qu'il n'écrivait pas toujours pour dire une chose nouvelle, mais plutôt parce qu'il avait besoin d'écrire : écrire, pour lui, était un geste spontané. Tout jeune il reçut une bonne éducation littéraire : même (comme ses premiers écrits le montreront), il avait sous la main, grâce au docteur Louis et aux lectures, deux procédés de rhétorique : le procédé pompeux et oratoire (Rousseau, Chateaubriand, Ballanche), — et le procédé cursif, piquant et enjoué

(Voltaire, Lesage, Andrieux, ou leurs imitateurs). Ces deux procédés, auxquels les romantiques ajouteront bientôt leur coloriage et leur truculence, le fantastique Hoffmann sa fantaisie, Janin sa légèreté boulevardière, et Berlioz sa passion, sa finesse dauphinoise, son papillotage de Jeune-France, son esprit et même ses calembours, sa poésie et même sa facilité de journaliste, — voilà de quoi, certes, faire un excellent chroniqueur, et presque un écrivain : *Fatalité, je suis né chroniqueur!*

Il brûlait donc de chroniquer. Pour l'artiste qui veut faire sa trouée, et vite, le journal est une arme indispensable. Hector était impatient. Ses échecs près de Kreutzer et d'Andrieux l'irritaient... Aussi, comme tous les jeunes gens inconnus encore, quelles tentatives ne dut-il pas faire avant de se voir imprimé, pour la première fois, dans une feuille publique?... Son premier article (du moins le premier article qu'on ait encore retrouvé), parut dans *le Corsaire*, le mardi 12 août 1823.

Le Corsaire, « journal des spectacles, de la littérature, des arts, mœurs et modes », donnait chaque jour quatre pages. Comme les périodiques d'alors, il ne se vendait pas au numéro; on pouvait le lire dans les cafés, les estaminets, ou s'abonner pour cinquante francs par an. Chaque jour, il annonçait les spectacles avec la distribution des rôles. Polémiques, fantaisies, dialogues, appréciations critiques, échos du monde et des art , il publiait de tout cela et même, assez souvent, des poésies. Pour justifier son titre, il portait, entre un faisceau de violons, flûtes et autres instruments, d'une part, et de l'autre, un buste de femme allégorique, sur qui planait une couronne d'étoiles, — il portait, en taille-douce, un vaisseau barbaresque filant à toutes voiles : un corsaire. — Image mena-

çante, adoucie par un vers de Nicolas Boileau, le législateur du Parnasse :

Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.

Ce *Corsaire* raillait volontiers les travers de ceux qu'il appelait déjà les romantiques. Dans un article fantaisiste, intitulé *Tablettes Romantiques*, il venait de donner quelques définitions, pour aider à comprendre les métaphores qui commençaient seulement d'être à la mode :

Espérance. — L'arc-en-ciel qui réfléchit son azur consolateur sur les plaies du cœur;

La pensée. — La promenade solitaire de l'idée errant au hasard, sans guide, dans les routes tortueuses du cerveau (1);

Un romantique. — Le foyer de la sensibilité incendiaire, le rendez-vous de toutes les mélancolies, l'inintelligible de l'intelligence, l'aquilon du sentiment et le grand chimiste du cœur humain.

Bien plus, *le Corsaire* venait de publier un dialogue sur la musique : un *dilettante* (c'est-à-dire un admirateur du théâtre italien, du *bel canto* et de Rossini), dissertait avec un admirateur de l'Opéra, (c'est-à-dire de Gluck, des tragédies lyriques, des récitatifs expressifs et de la déclamation dramatique). A cet amateur de la musique plus noble, on avait donné pour surnom *M. Crifort.*

Hector saisit cette occasion de prendre enfin contact avec un journal : il envoie aussitôt une défense de l'Opéra et des tragédies lyriques.

Chose curieuse, ce qu'il dira toute sa vie, il le dit déjà; déjà il se montre curieux des détails de l'exé-

(1) Dans Victor Hugo, n'y a-t-il pas, çà et là, quelque chose d'approchant?...

cution en public, ou des procédés pour écrire l'orchestre dramatique : place occupée dans la salle ou sur la scène par les instrumentistes, hauteur abusive du diapason, surcharge dans l'emploi des instruments qui ne laissent pas assez le motif ou les voix à découvert, combinaison des sons comme *masses* qui s'opposent, se soutiennent ou se nuisent, selon l'habileté et l'intelligence du compositeur... Dans tout cela (nous le verrons bientôt), l'influence de Lesueur sur l'élève novice est incontestable.

Avec son maître, avec les autorités du Conservatoire et de l'Opéra, Hector prend parti contre Rossini. L'invasion rossinienne commençait. Les Berton, Lesueur, Kreutzer et autres, sentaient que le « cygne de Pesaro », fort adroit à se glisser aux meilleures places, et trop heureux, allait bientôt les déposséder de la gloire et des bénéfices du théâtre : quelles plaintes, quelle colère, quelle amertume!... Aussi, dans sa récente lettre à Kreutzer : *Oh génie! je succombe*, lorsque Hector lui demandait un rendez-vous, il ne manquait pas de s'indigner contre « les pantalonnades de ce pantin de Rossini. »

Dans *le Corsaire*, il prête les opinions les plus bizarres à un « *dilettante* fanatique », afin de tourner en ridicule les admirateurs de Rossini... Il conclut :

« Eh! qui pourrait nier que tous les opéras de Rossini, pris ensemble, ne sauraient supporter la comparaison avec une ligne de récitatifs de Gluck, trois mesures de chant de Mozart ou de Spontini, et le moindre chœur de Lesueur!... »

L'article n'était pas signé, ou du moins il l'était à moitié. Mais alors personne, dans les feuilles, ne signait. On ne mettait que des initiales ou même, plus exactement, des lettres qui n'avaient aucun rapport

avec le nom : aux *Débats*, par exemple, Castil-Blaze signait XXX, et le critique Hoffmann signait Z. Au *Corsaire*, Hector signa « Hector B..... » Après le B il y avait autant de points que de lettres dans « Berlioz ».

« Hector B..... », au cours de son article, avait glissé : « j'ai lu les partitions,... j'ai approfondi avant de juger ». — En effet, il avait dix-neuf ans et demi (août 1823).

Au ton de ce *Corsaire*, — et ce ton était celui des autres journaux de « théâtre, littérature et beaux-arts », — on comprend pourquoi le malicieux Andrieux, publiant ses œuvres complètes, était venu jusqu'à notre Hector : par sa gentille bonhomie, il adoucissait son refus, il endormait un jeune lutteur.

Faute d'Andrieux, Hector se rabattit sur Gerono. Hector ne pouvait composer sans le secours de paroles, et Gerono se piquait de poésie. Le jeune Berlioz ignorait encore presque tout de la musique pure, symphonies ou musique de chambre. Il avait entendu jouer, à la Côte, quelques quatuors d'Ignace Pleyel : dans le Paris d'alors, pouvait-il prendre un meilleur contact avec la musique de chambre?... Quant aux Concerts Spirituels de l'Opéra, où l'on venait de jouer *le Christ au Mont des Oliviers*, « oratorio nouveau de Bethowen » (*sic*); quant aux symphonies qu'il put entendre ou lire à cette époque (?), cela ne l'émut guère et ne laissera nulle trace en lui. Son attention allait à autre chose. Lesueur et les tragédies lyriques occupaient le jeune Berlioz tout entier.

Un des principes favoris (exclusifs) du chevalier, c'était que la musique gagne beaucoup à être directement « imitative ». D'autre part, son disciple étudiait

sans cesse les tragédies de Gluck : dans ces œuvres, la musique dramatise ce que les paroles contiennent d'émotion, et elle le fait avec tant d'art, avec une fusion si profonde, si intime, qu'elle devient presque inséparable des paroles mêmes.

Hector était donc incapable d'écrire une note sans avoir un canevas de paroles, ou tout au moins un plan littéraire, une sorte de *programme* : pour le jeune Berlioz, la source première de la musique était là... Et, à toute force, il voulait déjà composer de grandes œuvres, mouvementées, dramatiques, et pour beaucoup d'exécutants. Il se mit donc à travailler sur un poème de Gerono.

Gerono, à la demande de son camarade, avait tiré un livret d'*Estelle et Némorin* : Hector espérait vivifier la pastorale florianesque avec le souvenir de ses rêveries d'adolescent. — Impuissant souvenir, avouera-t-il lui-même : « la partition fut aussi ridicule que la pièce et les vers de Gerono. »

Le Passage de la Mer Rouge (1), tel était le sujet que notre apprenti-musicien, après *le Cheval Arabe*, après *Estelle et Némorin*, choisissait pour s'essayer de nouveau à une grande œuvre. *Le Passage de la Mer Rouge* était un oratorio, sur des paroles latines, et destiné à être joué à l'église. Lesueur, voilà longtemps, avait songé à ce sujet : il l'indiqua peut-être au jeune homme

(1) Berlioz écrivit à Lesueur en juillet 1824. Il vint à la Côte en 1824, et n'y vint pas en 1825, ainsi que le prouve un journal tenu par sa sœur Nanci (voir plus loin, p. 137). — Cette lettre à Lesueur prit place dans l'appendice de la *Correspondance Inédite*; mais il faut rectifier la date.

J'ai pu, grâce à Mme Chapot, prendre le texte du brouillon écrit par Berlioz avant d'envoyer la lettre. C'est ce qui me permet d'établir mon récit comme je le fais (voir plus loin la citation, p. 140).

La première des *Lettres Intimes* doit aussi être datée 1824.

qui lui plaisait; peut-être même esquissa-t-il un plan.

De nos jours, le mot *oratorio* nous fait tout de suite penser aux oratorios de Bach ou de Haendel. Hector ignorait cette musique. Il se proposait de faire une œuvre comme celles de son maître et selon les mêmes principes. Le chevalier Lesueur les avait exposés, avant la Révolution, dans des brochures qu'il devait faire lire et prêter à son disciple. En tout cas, les propos du chevalier, bien souvent, devaient être le commentaire de ses brochures mêmes. Pour lui, chaque musique devait convenir à une situation déterminée : quand l'auditeur sait ce dont il s'agit et imagine déjà la scène qu'on veut lui dépeindre, « alors la musique consomme l'ouvrage : elle agit sur les sens déjà disposés » à recevoir l'émotion et le plaisir que peut donner la musique.

Sans doute, pour les paroles de son oratorio, l'élève, procédant comme son maître, prit des versets dans la Vulgate, ou dans les Hymnes, et, complétant où c'était nécessaire avec quelques phrases latines assonancées, il fabriqua son livret. Puis, de ci, de là, dans une musique à la Gluck, il mit des colorations à la Lesueur, mais violentes, « accidentelles ».

Le chevalier vit l'oratorio; cela ne lui déplut pas. Et on s'occupa même de le monter à Saint-Roch : ce serait pour la fête des Saints Innocents (28 décembre); il y aurait plus de cent instrumentistes, sans compter les chœurs; bien plus, Valentino, chef d'orchestre à l'Opéra, et « survivancier » de Lesueur à la Chapelle Royale, Valentino lui-même dirigerait les masses vocales et instrumentales.

Quel début, quel succès pour Hector! Dans le mois même, il avait ses vingt ans (décembre 1823)! A coup sûr, notre enthousiaste écrivit aussitôt un bulletin de victoire à son père : deux cents musiciens et cho-

ristes chanteront *le Passage de la Mer Rouge* sous la conduite de Valentino!

Hélas! à la première répétition il ne vient que dix à quinze musiciens et une vingtaine de choristes, en comptant les enfants de chœur. N'importe... Valentino veut faire travailler. Impossible. Les copies sont pleines de fautes. — Valentino se retire, mais il assure le jeune et malheureux auteur, — chef des bruyants néophytes de l'Opéra et polémiste au *Corsaire*, — qu'on peut compter sur lui pour une autre fois.

Le docteur, à la Côte-Saint-André, dut apprendre le piteux échec du *Passage de la Mer Rouge*. Heureusement, quinze jours après, Hector envoyait une bonne nouvelle : elle ne concernait pas ses chimères musicales, mais bien sa « carrière honorable et toute tracée », celle de médecin. Le 12 janvier 1824, il était reçu bachelier ès sciences physiques.

Allait-il donc enfin, pouvait penser le docteur, reprendre goût à la médecine?

La veille même, *le Corsaire* insérait une nouvelle « polémique musicale », signée Hector B..... Elle avait pour titre *Les Dilettanti*. Hector B....., évidemment, l'avait écrite et envoyée au *Corsaire* quelque huit ou quinze jours avant l'examen de médecine.

En voici quelques passages :

Monsieur le Corsaire,

Comme votre polémique musicale est moins active dans ce moment, je prends la liberté de vous faire part d'une discussion dont j'ai été témoin, et sur laquelle je désirerais vivement avoir votre avis. Il s'agit de savoir ce que sont les *dilettanti*. Un musicien de grand talent et de beaucoup de poids a ainsi déterminé la signification du mot *dilettanti* :

« Ce sont des gens de goût, disait-il, qui ne vont qu'au

théâtre italien, ne lisent jamais de partitions, pour une bonne raison qu'on devine facilement, et décident en dernier ressort du mérite des pièces, des chanteurs et des orchestres. Leur sensibilité est telle qu'ils ne peuvent plus respirer à l'audition d'un certain morceau *pathétique* de la *Gazza ladra*, au moment où la servante est menée à la mort, et qu'ils sont du plus grand sang-froid aux représentations des *Iphigénie*, des *Danaides*, etc... »

Pourquoi? demandais-je. « Parce qu'en effet on chante trop mal à l'Opéra, on se contente d'y être dramatique et souvent sublime, sans faire autre chose que rendre l'idée du compositeur. Qu'y a-t-il de plus ridicule que Mme Branchu, dans le rôle de Clytemnestre : elle n'ajoute pas une note à son rôle, surtout dans l'air *Jupiter lance ta foudre*, qui prête tant; car sur le premier vers, une roulade d'une douzaine de notes peindrait admirablement l'éclair qui fend la nue; sur le second :

Que sous tes coups écrasés
Les Grecs soient réduits en poudre,

un petit martèlement ferait joliment pour l'écrasement des Grecs; et le dernier : *Dans leurs vaisseaux embrasés*, serait supérieurement rendu par une gamme chromatique de trilles qui imiterait les tourbillons de flammes qui s'élancent des vaisseaux embrasés. Voilà le talent que Messieurs les *dilettanti* exigent de tous les chanteurs; et tant que Mme Branchu se contentera de faire trembler et pleurer ses auditeurs, ils diront qu'elle crie.

Pour Derivis, il n'en faut pas parler, c'est leur bête noire; c'est surtout dans Oreste, d'*Iphigénie en Tauride*, qu'ils le trouvent affreux, détestable, etc...

Un *dilettante* ne pourrait, sans se compromettre, accorder quelque mérite à l'orchestre de l'Opéra; il est de bon ton de dire qu'il fait un bruit à fendre la tête, sans s'inquiéter si c'est la faute des exécutants ou du compositeur; ... ils se garderont bien de convenir que l'orchestre est délicieux dans *la Mort d'Abel*, dans *Œdipe*, etc., etc. (1).

(1) *Œdipe à Colonne*, par SACCHINI; *La Mort d'Abel*, par KREUT-

En un mot, un *dilettante* est un homme de bonne compagnie, qui doit sans cesse parler musique et ne pas avoir le sens commun, surtout quand il en parle (1).

L'un de ces *dilettanti*, l'un de ces odieux « bouffonistes », comme disait Hector, était Stendhal (Henry Beyle); il venait de se mettre en vue par un livre tout récent : *la Vie de Rossini.*

Rossini, au printemps de 1823, avait quitté Venise pour Londres; au passage, il ne resta que peu de jours à Paris; mais il devait y revenir à l'automne : déjà il était engagé, pensionné, pour fournir de musique l'Opéra et le Théâtre Italien de Paris.

A l'automne, il était donc revenu : juste à ce moment, Stendhal avait fait paraître son livre. « Jamais *vie de Rossini* ne parut plus à propos », notait le malicieux Charles Maurice (*Courrier des Théâtres*). Et en effet, ce livre, ou plutôt « ce train de papillotage où M. Stendhal se montre ému, exalté, et d'un cœur encore plus spirituel que la tête », — cette *Vie de Rossini* était portée au succès par les circonstances.

La préface commençait ainsi : « Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne... La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation et il n'a pas trente-deux ans... » (2)

Certes, les Lesueur, Berton, Catel, Cherubini, Kreutzer et autres devaient faire un bien triste sourire. Chose curieuse, le jeune Berlioz les défendait : il défendait les « pontifes de l'Institut » contre l'invasion triomphante du maestro.

ZER. On se rappelle la lettre d'Hector à Kreutzer : « Oh! Génie! je succombe!... »

(1) *Corsaire*, 11 janvier 1824.

(2) C'était exact : Rossini est né en février 1792.

Se doutait-il que dans le capricieux livre de Stendhal, où il y a de tout, il y avait beaucoup d'idées que lui-même, Berlioz, aura et développera souvent dans ses articles, et jusque dans son *Traité d'Instrumentation moderne*. Sur le caractère, sur la valeur expressive des instruments, telle phrase de Stendhal annonce, en quelque sorte, telle phrase de Berlioz dans son *Traité* : « Les instruments ont, comme les voix humaines, des caractères distinctifs... » La flûte, dans le grave, « excelle à peindre la joie mêlée de tristesse... » A cette phrase, le subtil analyste amorce cette note piquante : « On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec les grandes draperies *bleu d'outremer* prodiguées par plusieurs peintres dans les sujets tendres ou sérieux; mais une telle remarque qui passerait peut-être pour du génie à Baruth (*sic*) ou à Königsberg, ne semblera-t-elle pas chimérique à Paris? Heureux le pays où, dès qu'on est vague et obscur, l'on peut espérer de paraître sublime (1)! »

Bien plus, à certaines idées (par exemple, rapports de l'orchestre et des voix), Stendhal donnait une forme plus nette que Berlioz ne le fera, semble-t-il, jamais. Si le chant, expliquait Stendhal, peut être propre à exprimer directement les sentiments d'un personnage, l'orchestre, tout autour de ce personnage, peut évoquer un décor où les sentiments trouvent leurs prolongements naturels : c'est ce que nous appelons aujourd'hui des *correspondances*. La description par l'orchestre peut donc servir à compléter l'expression par le chant : un paysage d'orchestre devient l'expression d'un état d'âme. Certes Titien, Vinci, Poussin, Claude Lorrain, J.-J. Rousseau, Chateaubriand — et peut-être Virgile (mais dans Virgile, qu'est-ce

(1) Baruth... On songe à tout le *Bayreuth* de Wagner.

qui est d'un des poètes antérieurs, ou du poète même, ou du lecteur moderne?...), — certes, tous ces divers créateurs, chacun dans leur art, tirèrent parti des mystérieuses harmonies du cœur et de la nature. Et Mozart, ainsi que le remarquait Stendhal, venait encore, avec le plus rare bonheur, de se servir de la « description expressive »... A tout cela, Stendhal, analysant dans son livre le *Tancrède* de Rossini, donna d'assez bonnes formules : « Dans l'orchestre, le sublime de *l'harmonie dramatique*, ce n'est pas l'art de faire exprimer les sentiments du personnage qui est en scène par les clarinettes, par les violoncelles, par les hautbois; c'est l'art, bien plus rare, de faire dire par les instruments la partie de ces sentiments que le personnage lui-même ne pourrait nous confier. Tancrède, en arrivant sur la plage déserte, peint d'un mot ce qui se passe dans son cœur,... puis, pendant qu'il contemple cette patrie ingrate, pendant qu'il garde le silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont nous peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix... »

Ainsi, en *dilettante*, Stendhal trouvait d'heureuses formules : bien qu'il aimât un peu trop Rossini (mais c'était une nouveauté), il aimait assez Haydn et Mozart pour être, vers 1823, un véritable initiateur : un peu plus, il aurait contribué à introduire la musique en France comme il venait de contribuer, dès l'échec des acteurs anglais, à favoriser la prochaine introduction de Shakespeare même.

Hector, épousant la haine des Lesueur et de l'Institut contre le dilettantisme et l'envahissant maëstro, ne s'en doutait guère. Ce chapitre sur *Tancrède* où Stendhal glissait de si fines analyses, Hector avait

bien l'air de le parodier dans son article au *Corsaire*... Mais qu'importe? Stendhal, après tout, ne fit là qu'une subtile analyse de la « description expressive » : il resta critique; — Berlioz, plus tard, écrira, entre autres pages, « Faust dans la chambre de Marguerite » : il sera créateur.

Au printemps de 1824, quel contraste entre les tendances de cette musique italienne qui faisait *furore*, et les tendances, les désirs d'Hector Berlioz! Le 14 mai 1824, l'Opéra reprit *Orphée*. A l'Opéra, à la bibliothèque du Conservatoire, Hector continuait d'« approfondir », il continuait de remarquer comment et pour quels effets dramatiques étaient disposés les instruments ou les voix dans les tragédies lyriques de Gluck et de ses successeurs.

A vrai dire, par de telles études, il ne semblait pas encore se rapprocher de la musique même; mais il prenait le goût, et la connaissance pratique, d'un art expressif, mouvementé, descriptif, fort mêlé de littérature et de drame, commenté par une action scénique, — art composite, où la musique gardait tout de même une assez bonne part.

Pour se donner à de telles études, il avait grande liberté. Le docteur, à la Côte, était bien loin : comment s'assurer que son fils fréquentait l'amphithéâtre avec le cousin Alphonse Robert?... D'ailleurs, l'Ecole de médecine avait encore été troublée. A une distribution de prix, les étudiants sifflèrent, car le ministère désigna pour présider cette cérémonie non pas le doyen de l'Ecole, ainsi que l'usage le voulait, mais un abbé, recteur d'académie. Trois mois l'Ecole fut fermée. Quand elle rouvrit, onze professeurs qui déplaisaient en haut lieu furent destitués : du nombre était Jussieu. — A ce sujet, M. Casimir

Perier dit à la Chambre, dans un mouvement d'éloquence comme on les aimait sous la Restauration : « Ce n'est pas la démocratie qui est à craindre en ce moment;... ce qui nous menace, c'est le jésuitisme, qui coule à pleins bords dans toutes les branches de l'administration, et finira par nous engloutir. »

Loin de l'Ecole de médecine, le jeune apprenti musicien poursuivait donc ses études toutes pratiques : lire la partition d'une tragédie, puis l'entendre. « *La Vestale*, quelle œuvre! comme l'amour y est peint! écrira-t-il dans quelques années (1). Quels accords dans ce finale de géant!... quelle mélodie jusque dans les récitatifs!... Quel orchestre... Il se meut si majestueusement!... Les basses ondulent comme les flots de l'Océan. Les instruments sont des acteurs dont la langue est aussi expressive que celle qui parle sur la scène. Dérivis, c'est le Jupiter tonnant. Madame Branchu me brise la poitrine : j'ai failli me trouver mal. »

Autres enthousiasmes : *les Danaïdes* de Salieri, *la Mort d'Abel* de Kreutzer, la *Virginie* de Berton (qu'il avait vantée dans son premier article au *Corsaire*)...

Et cependant, à travers les successeurs de Gluck c'était bien à Gluck qu'il tendait. Mais, à une époque où les successeurs n'étaient pas encore complètement effacés par le grandissant éclat de Gluck même, c'était chose assez naturelle que le musicien novice laissât errer ses regards de l'un à l'autre : aujourd'hui, notre culte exclusif pour Gluck et notre oubli de tous ses successeurs sont peut-être aussi nécessaires, aussi injustes, que la curiosité un peu dispersée, juvénile, d'Hector vers 1824. — Peu après 1830, ayant pris conscience de son génie et sachant de quel maître, de quel

(1) *Gazette musicale*, 1834.

initiateur, son génie doit se réclamer, Berlioz écrira de Gluck : « Inspiration entraînante, haute raison, grandeur de style, abondance de pensées, connaissance profonde de l'art de dramatiser l'orchestre, expression toujours juste, naturelle et pittoresque, désordre apparent qui n'est qu'un ordre plus savant, simplicité d'harmonie et de dessins, mélodies touchantes, et par dessus tout, force immense qui épouvante l'imagination capable de l'apprécier (1). »

Cette épouvante, sentie d'instinct, Hector, comme un vrai méridional, avait besoin de la communiquer. Combien devait-il se griser de mots, quand, au parterre de l'Opéra, il chapitrait ses camarades, ses néophytes, — les premiers berliozistes! De nature, il était entraînant : il entraînait donc des natures moins vives, moins spontanées, un peu timides. Sans qu'il s'en rendît compte, ses qualités natives, son génie, commençaient d'exercer leur pouvoir d'attraction : Hector se faisait centre, et entraînait déjà, autour de lui, quelques jeunes hommes : ceux-ci, par la suite, devaient rester dans le commun; mais alors la jeunesse, l'échauffement de la jeunesse, les rendait accessibles à l'enthousiasme.

Un soir, racontera Berlioz, une perruque, à laquelle il n'était pas étranger, fut jetée aux acteurs qui jouaient *le Devin du Village* : la pièce de Rousseau en mourut... Mais les archives de l'Opéra permettent d'établir que *le Devin du Village* quitta l'affiche en 1829, et sur une observation du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld.

Un autre soir, racontera encore Berlioz, il aurait fait saccager l'orchestre de l'Opéra : une fois sa troupe

(1) *Débats*, 1835.

lancée, il n'aurait pu empêcher le bris des plus belles contrebasses!... Cela semble exagéré (1).

A tout prendre, les séides d'Hector devaient être fervents.

Parmi ce petit groupe, ce club, cette *vente*, qu'il entrainait à embrasser la religion gluckiste, — il y avait un bon jeune homme, doux, timide, extrêmement catholique, plein d'excellentes intentions, épris de belles lettres, auteur du poème *Les Noces d'or d'Obéron et de Titania* : il s'appelait Humbert Ferrand. C'est lui qui devait être, pour la vie, l'ami le plus intime, le confident de Berlioz. Il manquait de caractère, d'entrain, de perçant. Ame bien née, aspirant noblement au grand et au beau, âme molle, de tendresse et non de lutte, qui subit, et qui ne s'impose jamais. Et le physique même de cet Humbert Ferrand était un désavantage continuel. Ce brave garçon, malgré sa bonne âme, avait un profil de vieille femme ou plus exactement de casse-noisette (2). Il parlait d'abondance, et même avec une élévation onctueuse qui aurait pu charmer un salon bien pensant de la Restauration; — par malheur, sa voix faisait de brusques sautes, depuis le timbre caverneux de la basse-taille jusqu'à la flûte angélique du castrat. Cet excellent Ferrand, il avait tout pour faire un homme obscur et malheureux. — Pour être un premier rôle, que lui manquait-il? Peu de chose, et beaucoup, c'est-à-dire profil, timbre de voix, assurance, rouerie... Mais il avait une grande âme : elle pouvait servir d'écho lorsque Berlioz parlait.

(1) *Débats*, 1835; vers cette époque, Berlioz et d'autres journalistes travailleront à créer la légende de Berlioz.

(2) Tout ce passage résulte du *Journal* inédit de la trop spirituelle Nanci Berlioz.

On ne peut affirmer que les deux amis projetèrent, dès ce printemps (1824), de collaborer à des œuvres dont il sera bientôt question. Le certain, c'est que, pour concevoir ces œuvres mêmes, il y avait déjà, tout autour d'eux, des germes flottants. Hector et le fidèle Ferrand travailleront à un farouche et pastoral opéra-tragédie-lyrique, *les Francs-Juges;* or, dès 1823, Walter Scott ne pouvait guère n'avoir pas agi sur eux, et l'Ambigu-Comique avait repris un drame, *les Francs-Juges.* — De même, pour *la Révolution Grecque,* scène pour solo, orchestre et chœurs. D'après les *Mémoires,* elle fut élaborée en même temps que *les Francs-Juges,* Or, Byron venait de mourir dans Missolonghi assiégée par les Turcs (18 avril 1824); tout le monde se passionnait pour l'indépendance de la Grèce, mère antique des arts et de la liberté. Lesueur écrivait un chœur ayant comme sujet la liberté de la Grèce... Pour Hector, quel sujet merveilleux, et que l'actualité porterait au succès!... Mais il fallait d'abord que le candide Humbert Ferrand se décidât et qu'il fît son poème. — Ferrand travaillait avec une lenteur pleine de sagesse et de timidité.

Hector continuait d'être reçu rue Sainte-Anne, chez le chevalier Lesueur. *Le Passage de la Mer Rouge,* l'oratorio latin où le chevalier retrouvait son influence, et l'échec même de cet oratorio rendaient le disciple sympathique au vieux maître. Lesueur qui s'était fait lui-même, qui avait soutenu tant de luttes avec une opiniâtreté si constante et des succès si passagers; Lesueur, homme à idées, novateur hardi, avait une vieillesse fort vénérée, mais fort triste. Au Conservatoire, il faisait une classe de composition; chez le Roi, il était surintendant de la Chapelle. Mais, ses

drames ou tragédies lyriques, les jouait-on; ses messes-oratorios, les publiait-on? Les places qu'il occupait, et l'Institut même, ressemblaient un peu à d'honorifiques Invalides... Peu riche et deux filles à marier... Vraiment, ce jeune homme de bonne famille, intelligent, actif, élégant, aimable, fort prévenant auprès de ces demoiselles quand elles allaient au bal, imitant les messes du maître et détestant l'accapareur des théâtres, « ce pantin de Rossini » (et l'écrivant même dans *le Corsaire*), vraiment, Hector était un excellent disciple.

Hélas, il dut quitter Paris et revenir à la Côte-Saint-André (début de juin). Evidemment, un bon fils est toujours heureux de revoir sa famille; mais, que dirait le docteur; que dirait Mme Berlioz; quel parti allait-on prendre; le faux étudiant en médecine pourrait-il retourner à Paris?

Combien la route qui ramène de la capitale au village natal lui semble longue!... A une côte, il descend de la diligence, et fait la côte à pied (1). Deux voyageurs marchent aussi sur la route, deux jeunes gens. Hector, tout à ses sombres pensées, trouve qu'ils ont l'air déplaisant : ils doivent, pour le moins, être des admirateurs de Rossini!... Soudain, l'un d'eux fredonne un air des *Danaïdes*.

— « Comment, s'écrie Hector, les *Danaïdes!*... Vous n'êtes donc pas *dilettante?*...

— Moi, *dilettante?* réplique l'inconnu; j'ai vu trente-quatre fois Dérivis et Mme Branchu dans les *Danaïdes*... »

On s'embrasse.

— « Ah, Monsieur, quel talent!...

— Quel foudre!

(1) *Lettres Intimes*, p. 1 (à dater de 1824).

— Mais, Messieurs, leur dit Hector, comment se fait-il que n'étant pas musiciens, vous n'ayez point été infectés du virus dilettantique, et que Rossini ne vous ait pas fait tourner le dos au naturel et au sens commun? »

Les deux jeunes gens lui expliquent qu'ils sont habitués à rechercher en peinture le grand, le beau, et surtout... le naturel. Elèves de Guérin et de Gros, ils ne peuvent méconnaître les sublimes tableaux de Gluck et de Salieri. La musique italienne, si à la mode, ne les entraîne pas plus que ne feraient des arabesques ou des croquis de l'école flamande.

Un peu plus, ces jeunes artistes de 1824 (et notre futur romantique) parleraient comme le Grand Roi à qui l'on apportait des Téniers : — « Remportez ces magots! »

Or, au Salon de cette année même (avril), Géricault, Sigalon, Scheffer, venaient d'avoir, à tout le moins, un grand succès de curiosité; Delacroix exposait son *Dante et Virgile* (aujourd'hui au Musée du Louvre); et M. Thiers, éclairé par une conversation du baron Gérard, soutenait dans la presse les jeunes peintres avec tant de crânerie, que M. Delécluze, le critique des *Débats*, pourra s'écrier : « M. Thiers, comme un nouvel Eole, maître des vents et des orages, a décuplé la hardiesse des quatre ou cinq peintres romantiques dont les ouvrages viennent de produire de l'effet au Salon de 1824;... il a préparé le règne du laid et de la triste réalité dans les arts... »

M. Delécluze, traitant M. Thiers « d'Eole romantique », aurait pu plaire au jeune Berlioz et aux rapins de la diligence.

« A la bonne heure, pense Hector : voilà des gens qui sentent!... » On se reverra donc à Paris. Echange d'adresses, et l'on se quitte. — « Voilà au moins des

connaisseurs dignes d'aller à l'Opéra, dignes d'entendre et de comprendre *Iphigénie en Tauride!...* »

Mais, comment les parents d'Hector vont-ils le recevoir?...

Le docteur reçut son fils avec bonté. Les premiers jours, sans doute, à cause de la terrible Mme Berlioz, on n'aborda pas le sujet douloureux : médecine ou musique?... Ce furent des visites, des promenades, des dîners réunissant les notables côtois.

Une sœur d'Hector, Nanci Berlioz, avait maintenant dix-huit ans. Elle commençait d'écrire un *Journal* de ses pensées et de sa vie (1). Même, au jour le jour, elle notait sentences, maximes et réflexions morales, d'après ses lectures ou d'après ce qu'elle voyait, et elle les réunissait dans un petit carnet portant ce titre : « *Conseils à ma Sœur.* » Cette sœur n'avait que dix ans. — N'importe : il venait de paraître, à Paris, un livre d'extraits de diverses femmes-auteurs, *le La Rochefoucauld des Dames.*

Hector, parmi les siens, était parfois de la plus cordiale gaîté. Il amusait le petit Prosper, ce frère tardif, ce malingre bambin de quatre ans... Un soir, à un dîner chez des amis, Hector raconte si bien, avec tant de verve méridionale, les embrassades des jeunes rapins, que tous les convives ne se tiennent plus de rire. Et Nanci, étonnée, note dans son *Journal :*

(1) Le journal de Nanci Berlioz commencé en 1824 s'arrête en 1832, date du mariage de Nanci. Il est complètement inédit.

Mme Reboul, pendant l'été que j'ai passé en Dauphiné (1904), m'a laissé prendre connaissance des divers papiers provenant de sa grand'mère, Nanci Berlioz. Je la prie respectueusement d'accepter l'assurance de toute ma gratitude.

Ces papiers, jusqu'alors inconnus des critiques, m'ont été fort utiles pour mettre un peu d'ordre et d'exactitude dans les années 1821 à 1827.

« Maman même a ri! » — Mme Berlioz, qui prenait pour un rien des attitudes théâtrales, et qui de plus en plus souffrait du foie, ne riait donc pas facilement, même quand son fils remportait des succès de verve et d'esprit dans la société côtoise.

D'autres fois, il était taciturne. Impossible d'en tirer le moindre mot. Alors, Nanci, songeant aux tiraillements de son frère et de sa famille, écrivait dans son *Journal*, en soignant le style :

Hector est fort peu causeur ce soir. Chez lui, tout est naturel, il se montre toujours à découvert; jamais le moindre effort pour cacher les caprices de son humeur. S'il est gai, tant mieux, s'il est triste, tant pis. C'est comme s'il n'était pas là : on peut dire tout ce que l'on veut, il n'y prend aucune part... Quand je pense sérieusement à sa position, je m'attriste : si mes idées ne sont pas tout à fait noires, elles sont au moins gris foncé.

D'autres fois, avec cette sœur si littéraire, il parlait de littérature : on pesait au dernier carat les mérites d'un nouvel album de poésies, et l'on discutait sur le feuilleton où quelque critique appréciait le poète : qui avait raison, le critique ou le poète?... Nanci Berlioz, qui se plaignait d'avoir trop d esprit, trouvait fort « plaisant » ce vers :

Je pense ta pensée et je pleure tes larmes.

Comme c'est exagéré! — Nanci Berlioz avait le goût plus classique que Mme de Sévigné, car la marquise avait écrit : « Ma fille, j'ai mal à votre poitrine ».

Nanci aimait à raffiner. Quand elle écrivait, elle hésitait entre plusieurs variantes; elle limait ses phrases; elle avait de jolies façons de faire alterner les phrases brèves et les phrases longues, et ses petits livres d'extraits ressemblaient fort à des catalogues d'expressions. Les *Conseils à ma Sœur*, peu à peu,

devenaient un *thesaurus*, un florilège de préciosité.

Enfin, Hector, avec le docteur, eut l'explication que tous deux redoutaient. Enthousiaste, franc (âme *à découvert*, comme les mélodies de sa musique), sensible à ce qui est grand, touché de l'affection toute fraternelle de son père, et fort satisfait de tenir un rôle (il a vingt ans et demi), — il raconte sa vraie vie de Paris : peu de médecine et beaucoup de musique, soirées à l'Opéra, lectures à la bibliothèque, essais avec Gerono, projets avec Ferrand, polémiques au *Corsaire*, et surtout l'estime flatteuse où le tiennent Lesueur et Valentino. Il éblouit son père avec sa science toute fraîche, lui rapportant les découvertes de Lesueur sur la musique des anciens.

Le docteur l'écoutait; le docteur l'observait : non, décidément, son fils ne pouvait pas faire un médecin de campagne. — Il n'en dit trop rien, mais lui conseille de ne froisser sa mère par aucune allusion à ses tentatives musicales. Homme sage et doux, conciliant (ainsi qu'on l'a vu dans les affaires municipales de naguère), philosophe sensible, il veut laisser la Nature suivre son cours fatal : il est la raison même... Mais il redoute les éclats dramatiques et bilieux de sa femme.

Hector croit donc que son père, n'opposant pas un absolu veto, est « tout à fait dans son parti ». En réalité, le docteur diffère, transige; il craint un heurt du fils et de la mère : mieux vaudrait qu'il ne fût plus là... En tout cas, qu'il parte sans s'expliquer avec sa mère.

Aussitôt Hector écrit à Lesueur une longue lettre. Il lui parle de son retour tout prochain, de sa vie à la Côte, de l'intérêt qu'a pris son père aux découvertes touchant la musique antique (marotte du vieux

maître)... Tout cela, précédé d'un long exorde, oratoire et puéril (1) :

« Depuis longtemps... je craignois de vous impor-
« tuner par mes lettres, et que mon desir de vous en
« addresser ne vous parût avoir sa source dans l'amour-
« propre qu'un jeune homme doit naturellement avoir
« en correspondant avec l'un de ces hommes célèbres
« et rares qui étonnent leurs compatriotes autant
« qu'ils honorent leur pays par leur Génie et leurs
« connaissances. Mais je me suis dit : ... si jamais la
« patience excessive, les bontés d'un maître, la re-
« connaissance, et, j'ose le dire, l'amour filial de
« ses élèves lui ont acquis sur eux le titre de père,
« je suis du nombre de vos enfants... »

Enfin il avoue qu'il a essayé d'écrire une messe :

« Je suis demeuré si froid, si glacé en lisant le *Credo*
« et le *Kyrie*, que j'y ai renoncé. Je me suis mis à
« retoucher cet oratorio du *Passage de la Mer Rouge*
« que je vous avois montré il y a sept ou huit mois
« et que je trouve à présent terriblement barbouillé
« dans certains endroits. J'espère pouvoir le faire
« exécuter à Saint-Roch, à mon retour. » — Il remer-
ciait Lesueur au nom de son « papa » et présen-
tait ses hommages à Madame et Mesdemoiselles
Lesueur.

Mais le secret conciliabule d'Hector et du docteur intriguait Nanci : sollicitude et curiosité... Hector, confiant, lui apprend « le jugement de son père sur lui » (*Journal* de Nanci) : il lui fait entendre qu'il a partie gagnée. Cela effraie Nanci... Son « frère est inébranlable ».

Peu après (Nanci avait-elle parlé?) il subit de

(1) Je suis le brouillon manuscrit (voir plus haut, p. 123) et je respecte l'orthographe.

sa mère, la dramatique Mme Berlioz, une scène de reproches et de larmes : il reste indifférent.

A table, ou dans la maison, le docteur, qui d'habitude était plutôt méditatif, est « fort gai », ou tâche de le paraître. Il sourit, pour conjurer la scène de famille où sa femme pourrait s'ébrouer avec trop de violence. Et Nanci, dans son *Journal :* « Que mon frère me cause de peine... Si du moins il montrait quelque sensibilité, s'il restait un peu plus longtemps avec nous... Mais il est inflexible comme un roc. »

Un autre jour, elle note la couleur de leurs âmes : « Nous sommes tout tristes et rêveurs... »

La veille du départ : « Mon frère toujours inébranlable... » (24 juillet).

Le lendemain soir (25) : « Il est parti, non sans nous faire verser beaucoup de larmes, surtout à Maman. »

IV

ANNÉES D'APPRENTISSAGE. — LESUEUR

(Août 1824 à juillet 1826)

Heureux Hector, le voilà de nouveau à Paris, libre, maître de lui : son père n'oppose pas un veto absolu aux études musicales...

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE IV. — H. BERLIOZ, *Révolution grecque; Resurrexit* (éd. Malherbe et Weingartner, chez Breitkopf). — SAINTE-BEUVE, *Madame Desbordes-Valmore*. — VAULABELLE, *Histoire de la Restauration*. — VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. — H. de CURZON, *Musiciens du temps passé*. — HAREL, *Dictionnaire théâtral ou 1203 Vérités*. — Journaux : *La Quotidienne, la Pandore*... V. chap. III.

Sur Lesueur :

LESUEUR, *Exposé d'une musique une, imitative particulière, etc...* (1787). — LESUEUR, *papiers, partitions et manuscrits divers* (Archives de l'Opéra et surtout collection de M. Charles Malherbe). — LACÉPÈDE (voir *Journal de Paris*, 1787). — Notices nécrologiques (1837) et notamment celles écrites par BERLIOZ (*Gazette Musicale, Débats*). — Autres notices, brochures ou articles de RAOUL ROCHETTE (Voir la *Rectification*, par l'abbé TIRON), STEPHEN DE LA MADELEINE, Léon et Marie ESCUDIER, L. PETIT, Richard POHL. — SERVIÈRES (*Tribune de Saint-Gervais*, 1905, et *Guide Musical*, 1905). — CONSTANT PIERRE, *Hymnes et Chansons de la Révolution; — Musique des fêtes et cérémonies...*; article au *Paris-Musical*, 1905. — MARTIAL TENEO, *Monde Artiste*, 1904. — Voir aussi EITNER, *Quellen Lexicon*. — Enfin O. FOUQUE, *les Révolutionnaires de la musique*.

Fouque, remarque M. Servières, a négligé d'étudier en détail l'*Exposé* de Lesueur. Et, pas plus que les autres critiques (sauf M. Servières), Fouque n'a dépouillé les manuscrits inédits de Lesueur. Or c'est là le principal. Ces manuscrits inédits ont fourni presque toute la matière du travail qu'on va lire (p. 147 à 193).

Hélas, presque tout de suite, une lettre de son père : le faible docteur, sans doute poussé par la dramatique Mme Berlioz, envoie force reproches à son fils; à la Côte, on a trouvé une lettre, laissée par lui pour son cousin Alphonse Robert, le studieux carabin : à coup sûr, il devait trop se vanter d'avoir mis sa famille dans son parti. Aussi, quelle réprimande du papa!

Hector y répond avec calme et fermeté. Il a toujours été, dit-il, un fils tendre et respectueux; mais une force irrésistible « l'entraîne vers la carrière des arts ». Il sent qu'il réussira. « Toutes les chances imaginables » sont pour lui, si son papa veut bien le seconder : « Je commence jeune; je n'aurai pas besoin de donner des leçons, comme tant d'autres, pour m'assurer une existence,... et certes j'ai éprouvé des passions assez fortes pour ne pas me méprendre sur leurs accents toutes les fois qu'il s'agira de les peindre ou de les faire parler... » Il a vingt ans et demi; peut-être s'abuse-t-il sur ses passions. Mais il ne s'abuse pas sur les chiffres. Dans le cas de non-réussite il n'est pas condamné à mourir de faim : « en fixant au plus bas, écrit-il à son père, je pourrai avoir un ou deux mille francs de rente, mais ne mettons que quinze cents, je vivrai tout de même avec cette somme; n'en mettons que douze cents, je m'en contenterais, même quand la musique ne devrait rien me rapporter. Enfin, je veux me faire un nom... J'aimerais mieux être Gluck ou Méhul mort que ce que je suis dans la fleur de l'âge. » Et il cite l'exemple de Marcello, fils d'un doge de Venise : « qui se douterait à présent qu'il y a eu un doge de Venise nommé Marcello, si le fils n'avait immortalisé le nom?... »

C'est ainsi qu'Hector, fils respectueux et tendre, écrit à son père qui n'est pas doge de Venise, mais simplement médecin de campagne. — Il l'assure

que jamais il n'a été plus calme, et, paternellement, il conseille à son cher papa de relire cette lettre... « Telle est ma manière de penser, tel je suis, et rien au monde ne pourra me changer... » Qu'on ne lui envoie plus d'argent, qu'on le force de quitter Paris, à quoi bon? On lui ferait perdre les plus belles années de sa vie, on « briserait l'aiguille aimantée, ne pouvant l'empêcher d'obéir à l'attraction des pôles (1) ».

Après cette lettre en forme d'ultimatum, le docteur, qui ne voulait rien brusquer, résolut de patienter quelque temps encore. — Son fils, d'ailleurs, n'était-il pas guidé par Lesueur? Dans sa lettre, il n'oubliait pas de noter qu'il s'était entretenu avec le maître « encore hier ».

Le mois suivant, le 15 septembre, le *Moniteur* publiait un bulletin officiel de la santé du roi : « Les infirmités anciennes et permanentes du roi ayant augmenté sensiblement, sa santé a paru profondément altérée... On ne peut se dissimuler aujourd'hui que l'espoir qu'on avait conçu ne doive s'affaiblir... » Et le *Moniteur* ajoutait : « La Bourse et les théâtres sont fermés; des prières publiques seront faites dans toutes les paroisses. »

Le lendemain, Louis XVIII, au petit jour, mourut.

Quelques détails du protocole peuvent faire sentir l'atmosphère ultra que respiraient, vers 1824, les futurs romantiques.

Le roi est mort, avait proclamé à haute voix le médecin désigné : aussitôt, toutes les personnes présentes quittèrent la chambre du roi défunt, — toutes sauf son frère, le comte d'Artois. — Peu après, le comte quitta la chambre mortuaire, et le premiergen-

(1) Lettre du 31 août 1824. (*Revue d'art dramatique*, 1904.)

tilhomme de service proclama : « *Messieurs, le Roi!* » — Alors tous, faisant cortège, accompagnèrent, jusqu'à l'entrée de son cabinet, le nouveau roi : Charles X.

Tout un mois, le cercueil de Louis XVIII fut exposé dans la basilique de Saint-Denis. Les funérailles (24 octobre) furent célébrées avec le même cérémonial que pour Louis XV, ou plutôt avec un cérémonial du moyen âge : des hérauts d'armes, aussi nobles que possible, chargés de se prêter à une rituelle figuration, faisaient participer à la cérémonie tels objets familiers que jamais le valétudinaire et placide monarque n'avait portés : cotte d'armes, pennon, écu, heaume, gantelets... M. de Talleyrand, boiteux, moribond presque, mais toujours considérable par son insatiable activité de trahison, tenait la bannière de France. Vers la fin de la cérémonie, le duc d'Uzès, Grand Maître de la Maison Royale, « baissa son bâton de commandement, en plaça le bout dans l'ouverture du caveau funèbre, et cria par trois fois : *Le Roi est mort!*... Après un moment de silence, accordé à la prière, il releva son bâton et cria : *Vive le Roi.* Le Roi d'Armes répéta trois fois le cri et ajouta : *Vive le roi Charles, dixième du nom, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, très chrétien, très auguste, très puissant, notre très honoré seigneur et bon maître, à qui Dieu donne très longue et très heureuse vie! Criez tous : Vive le Roi!* »

Tumulte, trompettes, canons et mousqueterie.

A une revue de la garde nationale, Charles X fut fort acclamé : la veille, il avait rétabli la liberté de la presse. D'ailleurs, quelques mots pleins de bonhomie l'avaient rendu populaire... Mais, peu de jours après, on supprima la pension du mathématicien Legendre, vieux et pauvre : Legendre n'avait pas voté à l'Institut en faveur d'un candidat ayant de « bons prin-

cipes ». Peu après, l'entrée de l'église fut interdite au cercueil d'un comédien; — et le 1er décembre, une ordonnance sur l'état-major général « épura » l'armée de ce qui pouvait encore rester des généraux de l'Empire et de la République. Peu après, dans la chambre des Pairs, une ordonnance introduisait une promotion d'évêques...

Sur le trône, un autre roi. — Mais le même ministère (et la même puissance occulte) gouvernaient la France. C'était encore le même état d'esprit « ancien régime », ultra, dont le fils de famille Hector Berlioz continuait de s'imprégner à Paris.

M. Andrieux; Lesueur, Spontini, Berton et Kreutzer, — Gluck, par ses œuvres, — c'est-à-dire les tenants de l'académisme, de la noblesse antique ou du style Premier Empire, voilà les dieux et demi-dieux qui rayonnent encore dans « l'Olympe » de notre futur romantique. Au *Corsaire*, où il avait pu se glisser, l'on était plus classique que le bourgeois M. Thiers lui-même; on raillait Delacroix et ses *Massacres de Scio* (voir au Louvre), mais on exaltait un *Germanicus* du froid et triste Abel de Pujol; on s'amusait aussi à tourner en ridicule quelques aimables symptômes de romantisme :

> Rêver de lacs, de vapeurs, de chauves-souris, de poignards et de fontaines;... s'attendrir au son du cricri au milieu des ténèbres silencieuses;... ne pas s'apercevoir de l'eau qui tombe par torrens, la considérer comme l'ange de l'humidité qui apparaît à la terre altérée, et recevoir sur la tête nue ses flots réparateurs; avoir les cheveux gras, flottans sur le collet de son habit; regarder fixement le ciel quand on marche dans la rue, sans faire attention aux passans, à la crotte et aux voitures; soupirer au moins trois fois par minute... »

Hector Berlioz n'était pas encore touché par cet

esprit romantique. Toute son admiration, tout son enthousiasme allaient à Gluck, le David de la musique, à M. Andrieux, toujours spirituel, et au chevalier Lesueur, un novateur d'avant 89.

Vers cet automne de 1824, Lesueur dut commencer d'agir profondément sur le jeune Berlioz. Depuis le début de 1823, sinon un peu avant, le maître et le disciple avaient déjà pris contact. Puis, jour à jour, leurs pensées devinrent plus proches l'une de l'autre. — Et bientôt, dans l'hiver 1827-1828, le jeune romantique, sous le contre-coup de Shakespeare et de Beethoven, se détachera de son maître.

Ainsi, cette influence du chevalier fut surtout efficace, immédiate, de l'été 1824 à l'été 1827, environ. Et, puisque dans notre étude des transformations d'Hector Berlioz nous arrivons à l'automne 1824, nous devons dire — maintenant — ce qu'était Lesueur. Bien plus, malgré le risque d'arrêter un peu notre récit, nous devons le dire avec quelque détail. C'est nécessaire, indispensable. Pour Berlioz, Lesueur fut plus qu'un professeur, plus qu'un maître : il fut un véritable initiateur. Ce que le chevalier avait aspiré à faire, et n'avait fait qu'à moitié, le romantique l'accomplira. L'élève, vraiment, sera l'œuvre la plus vivante de son maître. Si l'on veut, Berlioz, grâce à son génie, à son activité, à son adresse, grâce au bonheur d'être né après Weber et Beethoven, Berlioz sera une sorte de Lesueur mieux réussi.

Autre analogie : la vie de Lesueur, ses succès et ses déboires, sa facilité à se donner comme persécuté et malheureux, son activité ingénieuse, sa conscience d'artiste et sa souplesse d'homme, ses écrits, ses polémiques et jusqu'à son style littéraire ont, par avance, comme un cachet de berliozisme.

C'est pourquoi voici Lesueur.

Vers l'avènement de Charles X, Lesueur, affable vieillard, musicien qui avait connu la vogue sous Louis XVI, la Terreur et Napoléon, était un peu délaissé. Le public, les directeurs de théâtre, le succès bruyant l'oubliaient. Quand les jeunes gens venaient à lui, le vieil artiste les accueillait avec plaisir. Chose rare, il portait un intérêt véritable à leurs études et à leurs essais.

Il était né de paysans picards, vers 1760, sous la royauté de Mme de Pompadour.

Pour apprendre la musique, il fut attaché, encore enfant, à l'une de ces innombrables maîtrises où l'on ne la savait guère : chaque matin, un prêtre faisait répéter les offices; chaque après-midi, un autre prêtre enseignait le latin. De contrepoint, d'écriture musicale, d'art de développer, pas un mot. Au bout de huit ou dix années de ces exercices journaliers, les jeunes gens pouvaient être employés comme chanteurs d'église ou organistes; d'autres entraient au séminaire pour être prêtres. Lesueur, qui avait perdu sa voix au moment de la mue, commença donc les études ecclésiastiques. Il avait déjà la tonsure et le petit collet quand il se mit à errer de maîtrise en maîtrise, à Dijon, au Mans, à Tours. Enfin, à Paris, un jury composé de Grétry, Gossec et Philidor l'admit, après concours, à être le maître de la chapelle des Saints-Innocents (1783).

A cette époque, l'Opéra, par ordre royal, était fermé aux grandes fêtes et pendant la semaine sainte : Philidor l'aîné en profita pour organiser ses *Concerts Spirituels*. A l'un d'eux, Lesueur eut un grand succès avec une ode sur des paroles de Jean-Baptiste Rousseau. L'ode était fort dramatique.

Aussitôt un poète, ou plutôt un employé du ministère qui faisait des livrets, propose à Lesueur un *Télémaque :* une tragédie lyrique, écrite pour recevoir une musique à la Gluck, et que le scribe-poète avait déjà proposée à Sacchini. Lesueur mit en musique ce *Télémaque.*

Peu après, au concours, disent les uns, ou par l'effet de puissantes protections ecclésiastiques, disent les autres, il devint maître de chapelle à Notre-Dame (1786). Il n'avait guère plus de vingt-cinq ans.

Alors, il put enfin réaliser ce qu'il projetait avec tant d'impatience. Cent musiciens et chanteurs furent réunis à Notre-Dame (1786, 1787). Marie-Antoinette, qui avait protégé Gluck, vint entendre la musique de Lesueur : c'étaient des oratorios (ou mieux des tragédies lyriques avec poèmes latins sur des sujets sacrés), que l'on exécutait pendant l'office, et que précédaient souvent, comme au théâtre, des ouvertures. A l'Assomption et à Noël, à Pâques et à la Pentecôte, on les entendit : pour chaque fête, un oratorio spécial. Parfois, commencé à la messe du matin, il continuait à vêpres; parfois, comme l'oratorio de Pâques, il durait plusieurs jours, car il se donnait comme la peinture musicale et dramatique de toute la Passion, de tout le « mystère », depuis la mise en croix jusqu'à la résurrection.

Ces nouveautés, que l'on n'attendait guère dans la musique du culte, ne purent pas se produire sans faire couler des flots d'encre. Comme pour Gluck, déluge de brochures, libelles, exposés, lettres et opuscules. — Les entrepreneurs des *Concerts Spirituels* pouvaient-ils aimer ces solennités musicales qui leur faisaient concurrence, et aux jours mêmes qui leur étaient réservés? En vain la Reine était venue à Notre-Dame : on disait que Lesueur, novice conduc-

teur de chantres, changeait la cathédrale en « opéra des gueux »...

Parmi ces brochures, il y en avait plusieurs de Lesueur même; dans l'une surtout, le futur maître de Berlioz expliquait nettement son système musical *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité, où l'auteur... donne les préceptes nécessaires pour mettre le plus de poésie, de peinture et d'expression possible... Il donne aussi le plan d'une musique propre à la fête de...*

Le titre complet est beaucoup plus long.

A vrai dire, l'*Exposé* est la réunion de trois brochures, chacune contenant des considérations générales, plus une analyse et un commentaire (*un programme*) d'une messe-oratorio de Lesueur, soit pour Noël, ou Pâques, ou la Pentecôte. Une brochure parut pour chacune de ces grandes fêtes. Le format, le papier et les caractères (sinon l'ordonnance des développements bien improvisés, bien fantaisistes), prouvent que le novateur trouva, dès la première brochure, l'ingénieux expédient de faire passer son *Exposé* théorique et pratique grâce à trois « actualités. »

Pour lui, toute musique doit être « une, imitative, particulière... », elle doit avoir « poésie, peinture, expression »; enfin, l'auteur donne « le plan » de la musique que l'auditeur va entendre : voilà donc de la « musique à programme ».

Lesueur, bien avant Berlioz, vingt ans avant la naissance de Berlioz, aurait-il donc inventé la musique à programme?...

Elle est vieille comme la musique même, et peut-être comme le monde. La musique est expressive : de tout temps on a donc eu l'idée de se servir de la musique pour exprimer les sentiments. Mais, dans la vie, ou lorsqu'on imagine la vie de tel ou tel héros,

les sentiments sont liés à des événements, à des conditions particulières de temps et de lieu : cela la musique ne peut l'exprimer. Or la plupart des hommes, peu musiciens, aiment à connaître ces événements, ces particularités qui accompagnent les sentiments, qui font cadre autour de la réalité intérieure exprimée par la musique : pour eux, on donnera des explications. Tantôt l'explication sera récitée, ou chantée, ou mimée, tantôt imprimée sur un programme. Peu importe la manière dont le canevas, le scénario, l'élément non-musical, est indiqué à l'auditeur. La musique à programme a ceci en propre : elle n'a pas été conçue pour être purement musicale, c'est-à-dire sentimentale, intérieure, subjective, — elle a été conçue pour mêler ces éléments purement humains à des éléments étrangers, occasionnels, et, dès lors, au lieu d'être l'épanouissement spontané de sa propre essence, la musique se développe selon un ordre qui n'est pas le sien; le développement musical est régi par le développement dramatique ou littéraire. Celui-ci, étranger à la musique, ne peut pas être rendu sensible par la musique seule : le compositeur est bien obligé de recourir à autre chose qu'à la musique; et c'est ce plan extra-musical qu'il expose d'une manière quelconque, déclamation, pantomime, mélopées explicatives, ou encore, comme l'ont fait Lesueur et Berlioz, par un programme imprimé.

Au quatrième siècle avant Jésus-Christ, la musique à programme existait déjà : aux Jeux Pythiques, dit-on, le morceau de concours était une sorte de concerto descriptif pour chalumeau, en cinq parties, et le plan de ce concerto était fourni par les épisodes du combat d'Apollon contre le serpent Python...

Si l'on s'en tient à la musique du dix-huitième siècle, l'on constate qu'un des « violons du Roy », Rebel le

père, composait des sortes de « simphonies » commentées par un programme. Il donnait même à certains thèmes une signification déterminée. Dans sa « simphonie » *Les Eléments*, chaque élément était représenté par un thème : « Je me suis asservi, écrivait Rebel, aux conventions les plus reçues;... la basse exprime la *Terre* par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses; les flûtes, par des traits de chants qui montent et qui descendent, imitent le cours et le murmure de l'*Eau;* l'*Air* est peint par des tenues, suivies de cadences, que forment les petites flûtes; enfin, les violons, par des traits vifs et brillants, représentent l'activité du *Feu* (1). » Evidemment, ce « violon du Roy » avait l'ingéniosité d'un illustrateur. Et l'on dira peut-être qu'en France, après les discours fort « raisonnables » de nos poètes tragiques, après les analyses de nos « moralistes », il était assez naturel, quand on écoutait de la musique même « simphonique », de ne pas oublier la littérature. Mais, en Allemagne, le vénérable Kuhnau, le savant musicien qui fut le prédécesseur de Bach dans tant de fonctions où la musique avait sa part, — le vénérable Kuhnau lui-même avait composé des « Tableaux musicaux sur la Bible » : c'étaient six sonates de clavecin (1700). Et le père de Mozart, le parfait professeur Léopold Mozart, écrivit « noces, musiques de soldats, musiques turques et chinoises », sans oublier sa fameuse *Course de Traîneaux :* on y voyait, dépeints par la musique, « des chevaux qui s'ébrouent et des dames qui grelottent de froid (2)... »

Compositions hybrides, — dangereuses aventures, où la musique court le risque d'oublier qu'elle est la

(1) Je dois ces détails à l'obligeante érudition de M. de La Laurencie.

(2) Téodor DE WYZEWA, *Vie de Mozart.*

musique. En Allemagne, risque moins grand : après Kuhnau vint Sébastien Bach, et le fils de Léopold Mozart fut la musique même.

Mais, en France, vers la fin du dix-huitième siècle, que l'on ne conçût guère la musique sans l'allier, sans la subordonner à une action dramatique, à une sorte de roman ou de spectacle imaginaires, voilà qui était presque inévitable dans un pays qui avait déjà produit sa littérature classique et qui était sous l'ascendant de cette littérature, — dans un pays où avaient brillé Lully, Rameau, et, tout récemment, Gluck.

Gluck venait d'unir, en France, plus étroitement qu'il ne l'avait fait tant qu'il avait vécu à Vienne ou en Italie, la musique et l'action dramatique. Il chassa de ses partitions, et avec une rigueur de plus en plus stricte, tout ce qui n'avait pas une raison d'être évidente et immédiate dans les paroles, le décor, la mimique des personnages. Sa musique tendait à n'être qu'une traduction sonore de l'action dramatique : le spectacle, les paroles, indiquaient tout ce qu'il y avait à comprendre dans la musique. Et ainsi, l'amateur de tragédie, n'eût-il aucun sens musical, pouvait prendre plaisir à se prouver à lui-même sa propre perspicacité : il croyait découvrir, dans la musique, tout un monde sentimental; mais c'étaient les paroles et les jeux de scène qui le lui révélaient très précisément. A une intuition, suggérée par l'émotion musicale, Gluck substitua (ou unit, selon l'auditeur) un jeu de plaisirs intellectuels et de visions concrètes, jeu fort analogue à ce que donnait la tragédie du Grand Siècle. Cette ingénieuse combinaison, où l'on retrouve la malice et la perspicacité de Gluck (voir son buste au Louvre, par Francin d'après Houdon, et remarquer le sourire sec, l'œil vrillant, regar-

dant de biais), cette ingénieuse combinaison suscita, en France, un succès d'enthousiasme. Malgré brochures et libelles, le Français allait à une musique qu'il pouvait comprendre, et dont il pouvait parler, grâce à un élément non musical, mais faisant corps avec la musique.

Et c'est ainsi que Lesueur, peu avant 89, fut amené à composer, en fait de musique d'église, des tragédies-oratorios, des *messes à programme.*

A Notre-Dame, ces nouveautés du jeune maître de chapelle firent scandale. Epuisé de fatigues, accablé par la composition hâtive, la copie, les répétitions, et même par les repas qu'il lui fallait organiser pour son vaste orchestre, Lesueur, qui n'avait rien gagné, se proposa d'aller faire un peu d'argent en Angleterre. Il demanda un congé au chapitre : les chanoines lui accordèrent un congé définitif. Il n'avait aucune ressource. L'un des chanoines, fort riche, conservateur de la chasse appartenant au chapitre dans toute l'étendue de la Seigneurie de Sucy, près Paris, — un chanoine recueillit dans sa maison de campagne, à Champigny-sur-Marne, le malheureux novateur.

Alors, avec une fougue extraordinaire, il composa la musique d'un drame, *la Caverne ou le Repentir.* La tradition rapporte qu'une nuit, sa chandelle étant morte, Lesueur jeta force fagots dans la cheminée : à plat ventre, les cheveux roussis par la flambade, il écrivit un chœur de *la Caverne ou le Repentir.* — A Champigny-sur-Marne, il dut connaître André Chénier : le chantre de « Myrto, la jeune Tarentine », brûlait alors pour « Camille », c'est-à-dire pour Mme de Bonneuil. Or, Bonneuil est relié à Champigny, tout proche, par

... La Marne et son long cercle d'îles,

et le frère du poète, le polygraphe Marie-Joseph Chénier, appréciait Lesueur. Même, songeant peut-être à

collaborer avec lui (car l'un et l'autre allaient bientôt imiter Ossian), il lui avait adressé une longue épître en vers :

D'où naissent tes chagrins, enfant de l'harmonie?...

Il flatta l'enfantin orgueil de Lesueur. Le musicien voulait descendre d'Eustache Lesueur, le peintre mélancolique et suave de *Saint Bruno*, de *Ganymède*, de ces *Muses* dont toutes les lignes chantent si mélodieusement malgré les attributs conventionnels :

Ami, l'ignores-tu? Si l'un de tes aïeux
Par ses doctes travaux sut enchanter nos yeux,
Ce peintre, dont l'Europe admire encore les veilles,
Voit un fer sacrilège insulter ses merveilles :
Nobles enfants de l'Art! Accourez! Vengez-vous!

Et le frère d'André Chénier, en des vers où l'on peut admirer le goût de l'époque (1787), concluait :

Heureux imitateur des chants de l'Ausonie,
Chaque jour remplis-toi de son divin génie,
Et montant, chaque jour, de succès en succès,
D'un nouveau Pergolèse étonne les Français!

De la Révolution, quels récits Lesueur ne devait-il pas faire au jeune Berlioz? La vérité, déjà, se métamorphosait en légende. En 93 même, à Feydeau, on donne *la Caverne ou le Repentir*. Alors, une rivalité d'artiste peut mener à la guillotine : les ennemis de Lesueur l'appellent *Monsieur l'Abbé!*... Mais quelles merveilleuses fêtes et quels ensembles vocaux! Tout un peuple chante l'Hymne à l'Etre Suprême. A la veille des fêtes, les musiciens sont réquisitionnés pour instruire le peuple. Sarrette, pour avoir refusé ce service national, est gardé à vue par un gendarme :

dans la chambre conjugale du citoyen et de la citoyenne Sarrette, le gendarme installe son lit. Ainsi Sarrette reçoit l'inspiration pour chanter l'Etre Suprême. D'autres, comme Méhul ou Gossec, vrais républicains, « patriotes », évitent le gendarme... Les fêtes approchant, chaque soir, les musiciens professeurs à l'Institut national de musique (Conservatoire) sont convoqués à cet Institut, situé rue Saint-Joseph, près de la rue Montmartre. Puis, l'heure venue, chacun d'eux prend en main un violon, et les maîtres se dispersent dans la cité, l'un vers les Halles, l'autre vers les boulevards, l'autre vers la place de la Révolution (aujourd'hui place de la Concorde) où la guillotine, près de la statue de la Liberté, se repose d'avoir tant travaillé, durant de longues heures, pour le bonheur des hommes. Alors, juchés sur une table, une chaise, une borne charretière, les professeurs de l'Institut national, nouveaux Tyrtées, apprenent au peuple les cantiques de la religion d'Etat révélée aux citoyens par le Comité de Salut Public. Aux violons des nouveaux Tyrtées répondent les voix innombrables des patriotes; et le jour de la fête, au Champ-de-Mars, les canons scandent ces hymnes civiques (1).

Pendant la Terreur, Lesueur composa *Paul et Virginie ou le Triomphe de la Vertu.* Cet opéra commençait par un hymne au soleil; il finissait par une tempête : les contemporains admirèrent la puissance descriptive du musicien et la perfection de ses imitations. Encouragé par le succès, il reprit son ancien *Télémaque* et lui donna le titre : *Télémaque dans l'Isle de Calypso ou le Triomphe de la Sagesse*, tragédie lyrique en trois actes. — Longtemps après, Berlioz,

(1) Telle est *la tradition orale.* — Berlioz, pour des Expositions Universelles, organisera des « festivals ninivites, babyloniens, pharaoniques... » Ce sont ses mots mêmes.

à propos de la tragédie de son maître, écrira que l'air de Calypso

Je veux voir à mes pieds Eucharis expirante

« renferme un des plus beaux élans dramatiques que l'on connaisse ».

Par malheur, cet étrange Lesueur n'avait pu résister à la tentation d'étaler sa prétendue érudition : un *avertissement* prévenait l'auditeur que « dans la partie de l'orchestre plus encore que dans celle de la vocale, l'auteur avait cherché à faire passer les différentes propriétés des nomes grecs. » L'ouverture était écrite « sur le mode hypo-dorien et sur le nome spondaïque, en observant la mélodie mésoïde »; il y avait un andantino « dans le mode éolien, avec la mélopée systallique »... Mais, en fait de musique, qu'y avait-il?

Le 1er vendémiaire an IX, pour ouvrir la neuvième année de l'ère nouvelle, il fut chargé d'organiser une solennité musicale. C'était dans le Temple de Mars, c'est-à-dire dans la chapelle des Invalides. Là, quelque trente ans plus tard, Berlioz fera retentir les cinq orchestres de son *Tuba mirum*. — Avant Lesueur, Méhul, le 15 messidor an VIII, avait employé trois orchestres. Lesueur en employa quatre; Berlioz en fera tonner cinq.

Vers l'an X, Lesueur attendait que l'on mît à la scène une de ses deux œuvres : *la Mort d'Adam*, *les Bardes*. Toutes deux étaient déposées au « Théâtre de la République et des Arts », c'est-à-dire à l'Opéra. Lesueur était alors inspecteur à l'Institut national de musique (Conservatoire). — Irrité de toujours attendre, ombrageux, fantasque, il brouilla tout, perdit tout. De nouveau, des polémiques. Il publia, sous un titre fort long, une lettre « pour être distribuée aux autorités » (brumaire an X); il en adressa un exem-

plaire à Bonaparte, premier consul, et y joignit cette épître :

Le plus grand des hommes!

Me permettras-tu de te dérober quelques minutes du temps que tu emploies au bonheur du monde? Ce n'est pas devant toi que je m'abaisserai à échanger les sentiments d'honneur et d'indépendance contre l'art mensonger des courtisans. Fais-toi lire les réclamations que, par ma faible voix, l'art des Grâces et d'Orphée te présente. Terpandre et Timothée en discouraient devant Alexandre... Le héros écoutait avec intérêt. Il leur fit droit. Tu me le dois, je l'attends de toi.

Salut et respect.

LESUEUR.

Chaptal, ministre de l'Intérieur, et de qui dépendait l'Instruction publique, fut circonvenu par les bureaux : dans sa brochure, le musicien les accusait. Chaptal lui adressa de sévères réprimandes : Lesueur quitta le Conservatoire et reprit ses deux partitions.

Brouillé avec tout le monde, sans aucun argent, avec un père à sa charge, vaincu comme artiste, en pleine force d'homme (quarante ans environ), il tomba dans le plus affreux désespoir : un jour Fétis le vit; Fétis était tout jeune, mais jamais il n'oublia ce visage désespéré.

Abattu, Lesueur ne resta pas inactif. Il écrivit encore, fit écrire des amis. Un *Mémoire* de plus de deux cents pages fut imprimé, signé « par le citoyen C.-P. Ducancel, défenseur officieux et ami de Lesueur », et contresigné par Lesueur même. Le *Mémoire*, tendancieux comme il convient, contenait une *Vie de Lesueur*, une vie « historique ». — Ainsi, quelque trente ans plus tard, Berlioz fera écrire sa défense et sa légende par son fidèle d'Ortigue, dans le *Balcon de*

l'Opéra. — Le *Mémoire* contenait aussi un violent réquisitoire contre Sarrette, « accusateur pervers », et une apologie de Lesueur; le tout sous cette épigraphe :

Dat veniam corvis, vexat censura columbas.

Et voici la conclusion : « Lesueur est chassé!!... O tache ineffaçable pour mon pays!!!... Des flots d'amertume navrent mon cœur!!!... La plume échappe de mes mains... Je n'ai plus que la force de demander justice... Oui! justice! et prompte justice!!... » (Vendémiaire, an XI.)

Une année se passa. Lesueur fut nommé maître de la Chapelle des Tuileries, qui devint bientôt Chapelle Impériale. — En juillet 1804, sa tragédie lyrique *Ossian ou les Bardes* obtint un éclatant succès : l'Empereur fit quérir l'auteur, et aux applaudissements de toute la salle, le retint longtemps sur le devant de la loge, à côté de l'Impératrice. L'Empereur, qui ne parla jamais très bien le français, lui dit : « Vos deux premiers actes sont beaux, mais le troisième est inaccessible. » Le lendemain, un général apportait au musicien une tabatière en or. On y lisait : *L'Empereur des Français à l'Auteur des Bardes.* Dans la tabatière était la croix de la Légion d'Honneur, avec six mille francs en billets. — Bien plus, les *Bardes* avaient la gloire d'être parodiés : et, quoique Lesueur ne manquât pas de malice, on peut présumer que ces parodies ne sont pas de lui. L'une avait pour titre : *Ossian cadet ou les Guimbardes;* et l'autre *Oxessian,* c'est-à-dire *Oh, que c'est sciant!...* De fait, l'œuvre de Lesueur était très solennelle.

Avec *Ossian ou les Bardes,* la recette de l'Opéra atteignit, pour la première fois, dix mille francs. Aujourd'hui, une bonne recette, c'est le double.

Peu après ce succès, Lesueur se maria. Il appro-

chait de la cinquantaine. Très sagement marié, maître de chapelle chez l'Empereur, sa vie s'écoula sans incidents. Il écrivit motets, psaumes, cantates; il écrivit des poèmes bibliques, parmi lesquels *Debborah*, qui plut à Napoléon et valut au compositeur une pension supplémentaire; il écrivit un *Triomphe de Trajan*, trois actes qui furent joués plus de cent fois, car ce *Triomphe de Trajan* avait pour sujet un acte de clémence de Napoléon. Aucune pièce, alors, ne fut montée avec autant de luxe; dans la figuration parut, pour la première fois, une imposante cavalerie.

La Mort d'Adam, l'ancien opéra de Lesueur, attendait toujours dans les cartons. On monta enfin cette œuvre (1809). C'était encore une chose très solennelle. Quand les patriarches chantaient il y avait à l'orchestre un grand étalage d'érudition : le bon Lesueur avait farci l'orchestre avec ce qu'il croyait savoir de plus antique. Et, en effet, le sujet n'était-il pas antérieur au déluge? Tant d'archaïsme, tant de solennité amusa pendant quelques soirs... Ce fut la dernière pièce que Lesueur put faire exécuter.

Puis il vécut dans la retraite, composant, méditant, poursuivant ses recherches sur la musique antique, et s'occupant de la Chapelle des Tuileries, où il faisait jouer ses œuvres religieuses. Il y essayait aussi les chœurs d'un *Alexandre à Babylone* qu'il ne pourra jamais faire représenter. Les chœurs de cet *Alexandre* recevaient, pour la Chapelle, des paroles latines, et ainsi prenaient place, sans nulle violence, parmi les motets « imitatifs » et les psaumes dramatiques qui s'échelonnaient le long des *Messes* de Lesueur : ceux-ci, en effet, étaient de véritables chœurs de tragédies lyriques, et certains mêmes avaient servi d'hymnes révolutionnaires.

La Restauration fut clémente au Tyrtée de 93, au

favori de l'Usurpateur. D'ailleurs, quand le roi restauré était entré à Notre-Dame, il avait été salué par des fanfares d'*Alexandre à Babylone* converties en *Dominus Deus liberavit nos.* — A la Chapelle Royale Lesueur touchait six mille francs. En outre, il était professeur au Conservatoire et membre de l'Institut.

Tels avaient été la vie et les travaux du maître, du précurseur dont le jeune Berlioz, docilement et par l'effet d'une harmonie préétablie, subissait l'ascendant vers 1824.

Mais tout cela, l'œuvre musical, les succès et les mésaventures de Lesueur, c'est bien peu auprès de son œuvre littéraire, ou du moins auprès de ses ouvrages théoriques.

Peu de musiciens ont écrit, au sujet de leur art, avec une pareille abondance.

Jeune encore, dans son *Exposé*, il s'écriait : « Est-ce donc une chose extraordinaire qu'un musicien puisse écrire deux lignes, surtout quand il s'agit de musique? O compositeurs, si cela est, quelle opinion a-t-on de nous?

Navita de ventis, de tauris narrat arator,
Enumerat miles vulnera, pastor oves, »

et un musicien ne pourrait écrire sur la musique?...

Lesueur écrivit, toute sa vie durant, avec la plus héroïque, la plus puérile activité.

Ce qui est imprimé sous son nom n'est rien auprès de ce qui existe encore en manuscrit; et ceci n'est rien auprès de ce qui est perdu. Pour ses trois messes-oratorios d'avant 89, il fit imprimer les trois brochures qui, réunies, constituèrent l'*Exposé*. Pour les *Bardes* il écrivit une interminable préface, historique, théorique, critique, analytique, — et surtout chimérique, — où

il donnait force renseignements sur « l'origine des troubadours » et force « preuves qu'Ossian est bien l'auteur de ses poésies ». Or, chacun sait, aujourd'hui, que le nom d'Ossian servit de pseudonyme à Macpherson : les « poésies d'Ossian » ne sont pas l'œuvre spontanée d'un ancien barde écossais, mais un pastiche, une supercherie apocryphe d'un littérateur du dix-huitième siècle.

La préface des *Bardes*, comme presque tous les manuscrits de Lesueur, est écrite sur de grandes feuilles de beau papier à la forme, pliées en deux, et aussi hautes que les feuilles de nos plus grandes partitions d'orchestre. Chaque page présente une armée de lignes et de lettres des plus imposantes : à l'ordinaire, cinquante ou soixante lignes, chacune comprenant au moins cent lettres. Pour Lesueur, une liasse de quarante pages, ainsi écrites au recto et au verso, cela n'était qu'un *brouillon;* une vingtaine de « brouillons », reliés par un fil, c'était un « paquet »; et, dans une note, Lesueur parle du « seizième paquet. » Que l'on fasse le calcul. On trouvera que cet inquiet novateur, outre sa musique, a écrit en ouvrages théoriques plus de quatre-vingts volumes de la longueur de *Madame Bovary.*

Ce répertoire, ou plutôt cette *somme* d'histoire, philosophie et métaphysique musicales n'a pas encore été imprimé et sans doute ne le sera jamais. Une grande partie, d'ailleurs, doit être égarée. Ce que j'ai pu consulter et dépouiller (1) formerait bien cinq ou six volumes. Certes, ce n'est pas là toute la pensée de Lesueur; mais par un hasard heureux, une bonne part de ces manuscrits témoigne précisément des idées théo-

(1) Notamment les manuscrits de Lesueur appartenant à M. Charles Malherbe.

riques dont s'occupait le vieux maître, vers 1824, au moment où il fut le mieux en contact avec le jeune Berlioz.

Ces manuscrits inédits sont notamment des articles pour le *Dictionnaire des Beaux-Arts* que l'Institut avait projeté de rédiger. Ces articles furent lus par leur auteur et approuvés par la docte compagnie de 1822 à 1827. Quelque trente ans plus tard, Lesueur étant mort depuis vingt ans déjà, et Berlioz venant d'être nommé membre de l'Institut, voici comment l'Institut d'alors (1858) s'exprimait dans l'*Introduction du Dictionnaire :* « L'Académie (vers 1820) possédait dans son sein de grands artistes, de hautes intelligences, des esprits judicieux, éclairés... » (suit une énumération d'académiciens, dont Lesueur)... « Ils apportèrent au travail du *dictionnaire* leur... » (suit une énumération de qualités)... « *Mais on n'utilisa pas leurs travaux.* »

Ainsi les longs articles que ce brave homme fit avec tant de conscience, croyant y mettre le fruit précieux d'une vie entière, toute dévouée à l'art et même aux « idéologies »; ces articles, approuvés par les Immortels de 1824, puis recopiés pieusement par sa veuve et confiés au secrétaire perpétuel, restèrent lettre morte.

Du moins, à les combiner avec d'autres essais manuscrits, à tenir compte des innombrables remarques dont il émaillait ses partitions manuscrites, on peut savoir quelle était la tradition d'art transmise par le chevalier Lesueur à son élève Berlioz (1).

(1) J'ose espérer (ou plutôt je suis sûr) que mon lecteur, parfait homme du monde, est au moins l'égal de ce qu'on appelait, au dix-septième siècle, *l'honnête homme.*

L'honnête homme, pensait-on alors, avait des clartés de tout et ne se piquait de rien. Dans cette phrase, La Rochefoucauld et Molière reconnaîtraient du leur. L'écrivain, à certains égards, peut se proposer l'*honnête homme de son temps* comme lecteur *idéal,*

C'était la tradition gluckiste.

D'enseignement proprement dit, de recettes pour arriver au beau ou simplement pour écrire avec correction, Lesueur ne s'en occupait guère. Une fois qu'un élève avait appris les règles élémentaires, ou bien il était incapable de devenir un artiste, ou bien, en germe, il en était déjà un, — et alors, par lui-même, tâtonnant, essayant, à peine redressé par un artiste d'expérience, il se découvrait peu à peu, lui et l'art qui lui convenait. Ce qui importe surtout, écrivait Lesueur, « c'est de rendre siennes les idées que l'on puise dans un grand homme... Un artiste doit *sentir* les principes de ses maîtres et non pas seulement les apprendre par cœur;... il doit choisir ceux qui lui conviennent et les faire siens... Apercevez-vous cette abeille diligente, qui va bourdonnant dans ces champs fleuris? La voyez-vous qui s'arrête tantôt sur une fleur, tantôt sur une autre. Elle y choisit, elle y recueille un butin qui ne lui appartient pas d'abord; mais quand elle en a formé son miel précieux, les champs où elle en a été dérober le germe ont-ils le droit de le lui disputer?... »

Donc Lesueur, qui avait des lettres, indiquait à son jeune disciple que les plus belles fleurs de l'art musical s'étaient épanouies sous le génie de Gluck. Il l'orientait vers ces champs bienheureux, il l'y portait doucement, et puis, il l'y abandonnait, — seul,

c'est-à-dire *moyen*. Or, aujourd'hui, l'*honnête homme du vingtième siècle* (je ne dis pas le *snob*) aurait des clartés de musique et même il se piquerait de s'y connaître.

Dans les pages qu'on va lire, je suppose que mon lecteur a, en musique, l'ordinaire culture que peut avoir un auditeur de nos concerts dominicaux, c'est-à-dire un *honnête homme de nos jours*.

S'il n'a pas cette culture, je l'engage à passer à la page 182.

Et pourtant, j'ai tout fait pour rendre accessibles les pages 164 à 182. Elles sont à peine l'exposé d'une doctrine théorique. On y verra surtout les bizarres recherches d'un homme à idées, c'est-à-dire les ferments que put recevoir le jeune Berlioz.

en proie aux troubles de sa jeunesse et de son inconscient génie.

Pour le futur Berlioz, fantaisiste, indiscipliné, travaillant, rêvant, s'exaltant selon les caprices de l'heure, quelle providentielle influence! Il aspirait à l'art de Gluck, et voici qu'un maître, sans nulle contrainte, l'y conduit.

Qui n'a pas remarqué, dans le second acte de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, l'endroit où Oreste, après un morceau de désespoir, tombe dans le plus profond accablement? Il dit alors qu'il *sent le calme renaître dans son cœur*... Ouvrez la partition : quel accablement sinistre dans la partie chantante, quels rythmes sourds, orageux et précipités dans les sombres altos! Ces altos semblent compter chaque battement agité du cœur d'Oreste;... ils s'acharnent sans cesse à un seul et même son; mais combien ce *son* toujours le même, est éloquent, puissant, significatif, au milieu de la variété des autres parties harmoniques;... et les basses lugubres ne battent aussi qu'un seul son, tandis que les violons élèvent de faibles plaintes... Voilà les intermittences d'un cœur comprimé, dont les faibles élans s'exhalent avec peine;... le chant ne s'élève qu'à de faibles intervalles,... et, enfin, tout s'évanouit avec Oreste. — Gluck, avant la première représentation de cet Opéra, exécutait ce morceau devant un amateur. Celui-ci remarqua : « Comment se fait-il que pendant ces sons agités et parmi ces images du trouble qu'évoquent les parties d'orchestre, Oreste dise *le calme rentre dans mon cœur?* — Il ment, s'écria Gluck : il a tué sa mère. »

Les berliozistes, ici, viennent de reconnaître un commentaire de Berlioz... Ce commentaire est de Lesueur. — Vers 1824, dans leur religion exclusivement gluckiste, le maître et l'élève furent si près l'un de l'autre, que, fort longtemps après, Berlioz, chroniqueur aux *Débats*, spontanément, fatalement, trouvera sous sa plume le commentaire de Lesueur

quand il voudra dire ce qu'il éprouve lui-même à entendre ce passage de Gluck (1).

Mais, au commentaire de Lesueur, Berlioz donnera une forme plus vive, plus saisissante : Berlioz aura fait du journalisme (et à côté de Janin!), il se sera, le fin Dauphinois, aiguisé encore sur le boulevard...

Lesueur, dans son *Exposé* d'avant 1789, avait écrit ceci, — qui s'appliquera fort bien à la musique descriptive, triomphe de son élève dans le siècle suivant : « La musique (2), par la magie de ses effets, peut peindre tout, en quelque sorte; par exemple, les ténèbres d'une nuit muette, l'éclat du jour serein, le fracas horrible d'une tempête, le calme heureux qui la suit, l'horreur d'une prison souterraine, la fraîcheur d'un bois sombre; elle peut faire entrer sans contrainte, dans le cours de ses airs, les mouvements, les dessins, et même les silences de la déclamation (3); elle peut donner l'idée de toutes les situations; mais ce qui est surtout de son ressort, ce sont les sentiments qui ont le plus d'intimité avec le cœur humain;... elle peut suppléer à ce que les paroles ne disent point. » — « Les sons de la musique, sous la plume de Gluck, deviennent un art qui sait tout dire et tout exprimer, jusqu'aux choses les plus fuyantes, à l'expression desquelles les langues articulées atteignent avec peine. Dans la plupart de ses chefs-d'œuvre, il sait nous faire sentir jusqu'aux moindres altérations du cœur humain. »

Selon Lesueur, formé dans la tradition gluckiste, la musique resterait incompréhensible si un livret,

(1) Lesueur, Manuscrits inédits du fonds Malherbe. On pourrait faire de tels rapprochements pour d'autres passages.

(2) Je donne le texte du manuscrit même.

(3) Ici je traduis quelques mots. Voici le texte du manuscrit : « les *élevés*, les *baissés*, les *précipités*, les *retenus* et les *silences* même de la déclamation. »

une action dramatique, un tableau facile à imaginer et qu'un titre indique à l'auditeur, ne servaient à préciser l'expression musicale. Ce qu'on appelle *musique pure*, musique de chambre, est lettre morte pour le maître de Berlioz : dans tous ses manuscrits et même dans ceux qui datent des environs de 1830, il ne citera jamais le nom d'Haendel, de Bach, d'Haydn, de Mozart : quand l'œuvre de Beethoven, une fois Beethoven mort, commencera de rayonner sur la France et d'y révéler la musique symphonique (1828), Lesueur sera blessé par cette nouveauté : chose naturelle, car à soixante-dix ans un artiste ne peut guère acquérir une sensibilité nouvelle ni répudier tout son œuvre.

Ainsi, pour le chevalier, la musique peut et doit « peindre des situations et exprimer des sentiments »; mais il faut que des paroles (ou tel autre moyen de préciser) « soient l'indication du tableau que trace le compositeur (1). Aristote le dit dans ses *Problèmes;* et Denys d'Halicarnasse dit absolument la même chose. » Le musicien (selon Lesueur, dominé par les exemples de Gluck), ne peut rien sans le secours premier du poète; la musique ne s'empare de la sensibilité de l'auditeur qu'à la condition que le poème, le décor ou la mimique des acteurs ait déjà intéressé son intelligence et lui ait donné une matière précise sur quoi s'exercer : « Le poète, écrit-il, présente la chose à l'esprit; Gluck, par ses vivantes images, par son orchestre imitatif, parvient à faire entendre et sentir, par exemple, l'orage sourd et ténébreux dont l'âme d'Oreste est le théâtre. »

Tel est le pouvoir expressif de la musique. Mais il est ruiné par le moindre *contresens*. Un personnage, une situation exigent une musique et non une autre.

(1) LESUEUR, *Conseils*, ms.

Et voilà ce que les Italiens, les « chanteurs-virtuosi », les dilettanti qui prônent le « cygne de Pesaro », ne comprennent pas! « Sur les mots *gloire* et *victoire*, faire chanter à un grave personnage trente mesures de ces *roulades* que le peuple, dans son langage vulgaire, appelle *gargouillades!...* Le héros n'aurait alors que le ramage des serins!... » Contresens!...

« Le plus énorme de tous les contresens est le manque d'expression ». — Ce qui va suivre, Lesueur l'a écrit vers 1822, et Berlioz, toute sa vie (et avec grande apparence de raison), le répétera : « La musique, avec une assez bonne harmonie en général, peut parler et ne rien dire du tout... Ainsi, tant de ces vieux contrepoints des siècles passés, où l'harmonie quoique pauvre est fort correcte, et qui cependant ne disent rien à l'âme, par leur manque absolu d'expression et de l'idée même de peinture musicale... C'était chose mécanique, que cette vieille science; » ... et quelle pauvreté, quelle pédanterie stérile! « Ces vieux contrepointistes s'interdisaient ou ne connaissaient pas une très grande partie des accords les plus naturels. Leurs compositions, produites selon le mécanisme rétréci des règles d'alors, n'étaient qu'une espèce de parti pris de surmonter de vaines difficultés comme dans les acrostiches : ce froid calcul ne méritait guère le nom de musique... Sous prétexte de contrepoint ancien, critiquer sans justice les génies de nos maîtres actuels, c'est risquer d'étouffer le sien, ou de ne jamais en avoir (1). »

Jusqu'ici les idées de Lesueur que nous venons

(1) Berlioz, on le sait, sera l'ennemi des fugues et des formes scolastiques; mais, comme son maître, il écrira des fugues. Berlioz aussi aura très souvent recours au style *fugato*, aux *imitations* plus ou moins libres. — Toutefois en ceci l'influence de Reicha semble plus directe.

d'exposer sont bien dans la tradition gluckiste. Pouvoir expressif de la musique; pas de musique sans un texte littéraire ou une action dramatique qui la précise; convenance absolue de la musique et de cet élément non musical; mise en garde contre les expressions inexactes et plus encore contre toute musique inexpressive : à ce titre, défiance au sujet des contre-points prétendus savants, mais en réalité inexpressifs parce qu'ils sont en partie mécaniques; — tout cela, indéfiniment développé dans les écrits de ce musicien idéologue, est contenu dans les chefs-d'œuvre de Gluck.

Voici maintenant d'autres idées qui appartiennent plus en propre à Lesueur.

De ces dernières, il en est dont Berlioz sentira le caractère aventureux; il en est d'autres aussi dont il saura profiter; et d'autres mêmes qui ressemblent à des germes perdus, à des ébauches inutilisées du lointain système de Wagner.

L'étude de la musique chez les anciens était la marotte de Lesueur. Il étudiait cette musique, dont il ne connaissait rien directement, comme il pouvait : infatigable lecteur, il recopiait, pêle-mêle, tous les passages d'auteurs anciens ou réputés anciens, dans lesquels il était question de musique. Son esprit, plié tout jeune aux habitudes théologiques, donnait volontiers dans l'hypothèse, l'abstraction et la chimère. Nulle méthode n'arrêtait sa hardiesse. Donc, prenant de toutes mains, dans des textes vénérables, des citations non contrôlées, il amalgamait ces données fragmentaires, suspectes, à tout ce qu'il avait pu ramasser par ailleurs, pourvu que cela fût un peu suranné. Distinguer des civilisations et des époques diverses, voilà où ne s'attardait guère son esprit

métaphysique : Homère, les Bardes, la Grèce de Périclès, l'antique Babylone, les troubadours du moyen âge, la Bible, Ossian, Quintilien, Aristote, partout, comme un alchimiste cherchant une recette pour fabriquer la pierre philosophale, partout Lesueur prenait des citations bizarres pour imaginer, selon sa fantaisie, la musique des anciens; et il dissertait, sur les mérites de cette musique de rêve, exactement comme un alchimiste sur les mérites de la pierre philosophale : il ne lui manquait que de l'avoir trouvée.

Cette gymnastique dans le chimérique ne fut pas sans donner quelque souplesse, et quelques tics, à son esprit : elle lui donna une vigueur particulière, inattendue. Un tic, par exemple, c'était de puiser, à propos de rien, dans sa réserve de citations : pour commenter Gluck, Lesueur citait Denys d'Halicarnasse.

Si le propre du critique, ou tout simplement de l'homme curieux et qui aime à se rendre compte, est d'avoir les yeux bien ouverts, de savoir regarder, de varier les points de vue afin de varier les sensations et de vérifier, l'un par l'autre, les « recoupements de ses visées », — le maniaque chevalier, avec toutes ses citations et ses hypothèses, a plutôt l'air d'un jongleur aveugle. Il rattrape ses bouts de phrase par la mécanique de l'habitude; mais, devant la réalité, il a les yeux clos. Toute sa vie, il disserta sur une musique dont il n'avait jamais lu (ni entendu) une seule note.

Du moins cette marotte de tout relier aux anciens et à leur musique inconnue lui fit faire quelques ingénieuses découvertes.

La poésie lyrique, en Grèce et à Rome, était chantée et non déclamée, disait-il; selon le caractère du poème,

on chantait selon tel ou tel mode, telle ou telle gamme. Ces faits, il les illustrait, dans ses manuscrits (dans ses entretiens avec le jeune Berlioz), de citations innombrables, de considérations sans fin. Et il le faisait avec une richesse d'imagination, une ingéniosité dans l'invention des détails, qui sont absolument contraires à tout esprit critique, à toute raison.

De ces erreurs dans la fantaisie, il rapporta des idées fécondes : l'une a pour objet le *rythme*, l'autre les *différentes gammes*.

L'abondance des *rythmes* chez les *poètes* anciens prouve que les *musiciens* de l'antiquité disposaient de plus de rythmes que les musiciens modernes : autrement, l'union de la poésie et de la musique aurait été bien imparfaite, ce qu'on ne peut guère admettre de la part des Grecs qui avaient le sens de la perfection. Ainsi pensait Lesueur.

Quelle valeur historique peut avoir cette idée? Le peu que l'on sait, même aujourd'hui, sur la musique des Grecs, permet-il de changer cette hypothèse en un fait prouvé? Le fait que les Grecs ne semblaient pas gênés par la musique lorsqu'ils écoutaient chanter leurs admirables poèmes, pourrait indiquer que leur musique était parfaite; mais aussi ne pourrait-il pas faire supposer que les Grecs n'étaient guère musiciens? Selon nos habitudes de sentir, il nous semble aussi *barbare* de se plaire à de la vraie poésie accompagnée de musique, qu'à un « tableau à musique ». Les Grecs, d'ailleurs, avaient-ils pour ce que nous appelons *musique* une sensibilité analogue à la nôtre? Ne traîterions-nous pas de *barbare* l'imitateur des Grecs qui ferait déclamer du Victor Hugo ou de l'Alfred de Vigny sur un accompagnement de deux flûtes et d'une mandoline?... Vraiment, il faudrait reconnaître,

enfin, un fait que rien ne peut changer : l'art, le plaisir esthétique, dépend des habitudes de sensibilité, dépend de la sensation même (αἴσθησις). Or, il est évident que nous n'avons ni l'oreille, ni l'imagination auditive que pouvaient avoir les Grecs. Pourrions-nous, même exactement, lire et entendre toute leur musique, elle nous resterait parfaitement étrangère, ou, comme ils disaient, *barbare*. Nous n'avons pas en nous le cortège d'émotions qui devrait être préparé pour lui faire écho; nous ne sommes pas accordés avec elle; avec elle, nous ne pouvons faire dialoguer notre âme. Pour nous, hélas! si jamais on la retrouve, rien ne pourra l'empêcher d'être morte à jamais : notre âme, dont les forces tendent vers autre chose, ne pourra pas ressusciter cette musique d'une race disparue.

Mais Lesueur, à demi théologien, ne s'arrête guère aux analyses de la fiction universelle. Il élabore ses chimères, s'y complaît. Et même, cela lui profite. Dissertant sur l'union parfaite d'une poésie mal connue avec une musique inconnue, il est amené à constater que la musique moderne dispose d'un petit nombre de rythmes. Pour en trouver de nouveaux, il propose de calquer les rythmes des poèmes grecs.

Berlioz, par bonheur, n'en fera rien; mais, très certainement, son sens inné du rythme reçut quelque développement sous l'influence d'un maître qui rendit un tel élève si attentif à l'*expression par le rythme*. Et Berlioz en avait le génie. Ainsi, les aventureuses recherches de Lesueur sur les rythmes de la musique antique, portèrent leurs fruits dans l'œuvre de Berlioz.

De même, les recherches sur les *modes* ou *gammes* des anciens.

On sait que les modernes ont une gamme majeure, et plusieurs gammes mineures. D'un ton à l'autre, dans l'échelle chromatique, elles se transposent, toujours semblables à elles-mêmes. Les anciens avaient un plus grand nombre de gammes (ou modes). Lesueur, à peu près comme on le fait encore, assimilait ces modes anciens aux modes du plain-chant. Et, en substance, il disait : puisque chaque mode, chez les Grecs, était reconnu plus propre à l'expression d'un sentiment, pourquoi les modernes n'auraient-ils pas recours à tel ou tel mode ancien (ou de plain-chant) selon qu'ils le trouveraient plus spécialement expressif? Dans la musique d'église, quelle précieuse ressource : tantôt on écrirait selon les gammes usuelles, car la musique d'église doit « peindre » ainsi que toute musique, et « Raphaël ne peignit pas le *Baptême de Constantin* avec d'autres pinceaux qu'il ne peignit l'*Ecole d'Athènes* » (ainsi, par images, raisonnait Lesueur); — tantôt on écrirait selon les modes du plain-chant, et on introduirait dans la messe-oratorio ces psaumes et ces hymnes (tel le *Stabat*), connus de tous les fidèles et qui ont l'avantage de leur rappeler, de leur faire imaginer une situation précise.

Quant à l'harmonie, quelles nouvelles combinaisons ces modes ecclésiastiques ne feraient-ils pas trouver, surtout quand on essayerait de superposer un psaume sur une musique écrite comme à l'ordinaire?...

Berlioz ne laissera pas se perdre de semblables idées. Ce n'est pas seulement dans son *Requiem* qu'il introduira telles harmonies qui font songer aux modes d'église : dans la *Fantastique*, dans la *Damnation de Faust*, il aura volontiers recours à ce mélange des styles pour obtenir l'effet expressif ou tout au moins piquant, inattendu. A ce mélange d'écritures diverses, peut-être, il prendra l'habitude d'une écriture toute

personnelle et que souvent les critiques, les professeurs d'harmonie (ou les confrères), ont tenue et tiennent encore pour de l'incorrection et de l'ignorance. Mais Schumann (sans doute bon juge, ayant le talent et le génie), ne s'y trompera pas : il sentira que cette prétendue incorrection d'écriture est intimement liée au génie même de Berlioz. L'étrangeté, la bigarrure, dans l'œuvre de Berlioz, deviennent un moyen d'intérêt et même d'expression, parce qu'elles sont naturelles à l'auteur, et inhérentes à sa manière de sentir : qu'on élimine, sous prétexte de purisme, ces particularités de style, on rendra moins présente, dans l'œuvre de Berlioz, l'âme fantasque de l'auteur même. — Le plein épanouissement de ses particularités, ou bizarreries natives, certes, ne sera guère gêné par le souci d'être strictement correct selon les exigences d'un seul style; toutefois, son désir d'être indépendant, et même de faire remarquer dès l'abord son indépendance, reçut une nouvelle force de l'ondoyant éclectisme et de l'infatigable curiosité de Lesueur, pour lequel il y avait quelque chose à prendre dans toutes les gammes.

Autre idée de Lesueur : utiliser les mélodies populaires.

Lesueur, ni Berlioz, n'ont tiré grand parti de cette idée. L'un ni l'autre, ils n'ont jamais su transfigurer un thème donné, en rendant sensibles les mystérieux échos que ce thème, parfois insignifiant, éveillait dans leur génie musical. Il faut oublier ici les transfigurations accomplies par les Bach, les Haydn, les Mozart, les Beethoven. Un choral donné faisait chanter dans l'âme de Bach toute une fantaisie pour orgue, toute une cantate; un refrain viennois suscitait dans l'âme de Mozart, sous couleur d'andante varié, un poème

de douceur et de mélancolie; et dans l'âme du farouche et tendre Beethoven, il suffisait de telle valse insipide d'un Diabelli pour faire naître les *XXXII Variations* (œuvre 120) : là, Beethoven, occupé, pourrait-on croire, à varier un thème, dévoile les chemins de plus en plus mystérieux qui mènent à la connaissance de son génie même.

Chez Lesueur, chez Berlioz, rien de semblable. La mélodie populaire est pour eux un ornement de placage. Pour eux, plaquer au bon endroit une mélodie populaire, c'est un moyen d'expression ou de surprise; c'est un *effet*. Mais cette mélodie populaire, toute chargée de l'âme d'une race, n'est pas, pour eux, un germe qui vient féconder leur génie musical. Non, un effet, et rien de plus. Une fois qu'ils ont combiné, ou projeté, un ensemble musical, ils songent à faire entendre une mélodie populaire : la mélodie entendue, ils font entendre tout autre chose. Dans la *Damnation de Faust*, par exemple, on entend (on voit) les deux chevaux infernaux qui entraînent Faust et son démoniaque compagnon à l'abîme; — soudain, des femmes; elles prient : Berlioz leur fait chanter un air du Dauphiné, un air qu'il aimait. Les chevaux passent, les femmes fuient, — et la *Course à l'abîme* continue. La mélodie populaire, ainsi plaquée sur une musique qui n'a aucun rapport avec elle, ne fournit qu'un épisode, ou mieux un effet.

Effet qui ne manque pas. Il est bien placé, bien amené pour faire valoir ce qui l'entoure et se faire valoir lui-même par un contraste saisissant. Car Berlioz, ni Lesueur, ne se trompent guère sur la valeur expressive de la musique.

Lesueur même aimait à n'employer les mélodies populaires que pour faire songer l'auditeur au sentiment et jusqu'aux paroles de ces mélodies. Dans ses

messes-oratorios, il intercalait des « airs sacrés de tradition, connus du peuple,... » parce qu'ils font penser « aux circonstances de l'événement particulier qu'on se propose de célébrer. » Ainsi pour « peindre » Jésus mis en croix, il avait recours dans un *crucifixus* au plain-chant du *Stabat*, connu de tous les fidèles : il le plaquait sourdement, au second plan, pour faire voir la Mère Douloureuse, tandis que les voix disaient *crucifixus*. Et quand le Christ, le troisième jour, ressuscite d'entre les morts, Lesueur, pour « réveiller l'idée du peuple immense qui s'abandonne à tous les transports de sa joie », faisait entonner à l'unisson le *Regina cœli*.

Parfois les titres, dont il se plaisait à décorer les mélodies populaires qu'il utilisait, purent donner à sourire. Dans sa messe-oratorio de Noël, il se flatta d'intercaler un « chant des premiers chrétiens »; mais celui-ci, assure un musicographe d'Alsace, n'est qu'une valse alsacienne. — Le cantique *Au sang qu'un Dieu va répandre*, Lesueur le présenta comme un « air antique de la première église d'Orient ». Identité hasardeuse, dira-t-on, mais possible... Par malheur, ce cantique n'est autre qu'une romance du dix-huitième siècle : *Que ne suis-je la fougère!* Pourtant, pourquoi la romance Pompadour ne serait-elle pas un écho perdu de « la première église d'Orient? » — Et puis, qu'importe l'origine, si la mélodie, dans la musique où le compositeur la place et dans l'emploi qu'il fait d'elle, a bien l'expression et produit exactement l'effet qu'il attend?

Ce placage de thèmes, qui interrompent une musique pour laquelle ils ne sont pas faits, ou qui se superposent à elle comme ils le peuvent, — ce placage permit à Lesueur de tenter d'écrire, pour conclure telle messe-oratorio, une sorte d'apothéose musicale

où l'on revoit ensemble plusieurs thèmes de l'œuvre. Peut-être, dans son *Motet pour la veille de Noël*, par exemple, promettait-il plus dans son analyse qu'il ne tenait dans sa musique. Mais, à lire son analyse, on peut croire qu'il rêvait, vaguement, à quelque finale analogue à la *Marche funèbre* de Siegfried, dans *le Crépuscule des Dieux :* ce serait, écrivait-il, comme un « point central » où les divers morceaux viendraient « se réfléchir;... le compositeur avait eu l'intention que tous les groupes particuliers finissent par former un groupe total »; et il aura « rempli son projet si les véritables connaisseurs, si les Lacépède, découvrent qu'il a voulu que les auditeurs aperçussent, de ce point central, toutes les parties de l'ouvrage qui se réuniront alors pour leur faire éprouver à la fois les différents mouvements qu'elles leur auront fait sentir en détail (1). »

Un demi-siècle plus tard, Berlioz, vers la fin de la *Fantastique* ou pour conclure la *Tristesse de Roméo*, plaquera un thème au-dessus d'un autre, et il déclarera que cette idée lui appartient en propre. En effet, il l'a mise en œuvre selon les exigences même de son génie : tout ce qu'il a touché, il l'a rendu sien... Mais si l'on cherche d'où viennent les germes qui produiront leurs fruits dans l'œuvre de notre romantique, on ne peut oublier, en ceci non plus, la semence féconde que, sur le jeune génie avide de produire, laissa tomber Lesueur, musicien, et surtout théoricien.

Lesueur eut encore d'autres intuitions. Plus tard, Berlioz découvrira *l'idée fixe*, et Wagner les *leitmotifs* : l'étrange Lesueur ne fut pas très loin d'y penser.

(1) Lesueur, Analyse manuscrite du Motet.

Naturellement, ce dont il eut l'intuition indécise fut plutôt *l'idée fixe* que le *leitmotif*.

Berlioz, on le sait, appellera *idée fixe* un thème musical qui a pour le musicien, et doit avoir pour l'auditeur, une signification précise : dans la *Symphonie fantastique*, toutes les fois que le héros de ce roman symphonique pense à sa bien-aimée, la même mélodie chante en lui, c'est-à-dire à l'orchestre; — dans *Roméo et Juliette*, tel thème joyeux, tel rythme, représente le *Bal*, tel autre thème la *Tristesse de Roméo*.

Les rappels de thèmes sont tellement conformes à l'essence de la musique et aux besoins de l'esprit, qu'ils doivent être aussi anciens que la musique même.

A raisonner comme ce bon Lesueur, on pourrait dire : dans Homère, presque tous les héros reviennent toujours accompagnés, chacun par une même épithète; — si la musique de la tragédie antique avait quelque chose du mélodrame (Lesueur disait *pantomime hypocritique*), pourquoi certains héros ne seraient-ils pas venus sur la scène toujours précédés par un même jeu de sonorités?... Et le chevalier n'aurait pas manqué de citer les *Problèmes musicaux* d'Aristote : « On écoute avec plus de plaisir un chant que l'on connaît déjà; l'intention du compositeur est plus facile à saisir; et ce qui nous est familier est plus agréable que ce qui ne l'est pas. » Par ailleurs, on pourrait dire : comment la musique des anciens, si elle ne rappelait pas certains thèmes, pouvait-elle suivre un programme : comment dépeindre, par exemple, le combat d'Apollon contre le serpent Python, ainsi qu'il était d'usage aux jeux Pythiques?...

Mais voici une découverte assez récente (1). Dans les pièces liturgiques du moyen âge, il y a quelque

(1) Voir Vincent D'INDY, *Cours de Composition*.

chose de fort analogue aux rappels de thèmes. Cela n'est pas pour surprendre. L'art médiéval, en effet, est régi par une symbolique rigoureuse. Dans les cathédrales, les lignes de l'architecture, le nombre des ornements, les fleurs des chapiteaux, les couleurs des verrières, les animaux qui figurent dans les hauts reliefs, tout est un langage précis. Comment la musique seule, art expressif entre tous, qui se rapproche plus encore du langage puisqu'il se meut dans le temps et qu'il s'unit au langage même, — comment la musique n'aurait-elle pas été, elle aussi, régie par une symbolique et assimilée à un langage? Elle le fut. Dans les pièces liturgiques on voit reparaître, çà et là, tel ou tel groupement neumatique chaque fois qu'il est question soit du Père, ou du Fils, ou du Saint-Esprit.

Lesueur le savait-il?... En tout cas, il pensa aux rappels de thèmes. D'ailleurs, c'était là comme une conséquence nécessaire des tragédies lyriques de Gluck.

Gluck avait si étroitement uni l'expression musicale à l'action dramatique, qu'à force d'entendre ses cinq ou six tragédies, ses continuateurs, s'ils ne copiaient pas aveuglément la formule gluckiste, trouveraient dans ses chefs-d'œuvre une sorte de vocabulaire, un *thesaurus* d'expressions musicales. Eux-mêmes ils s'approprieraient quelques-unes de ces expressions, ils en ajouteraient quelques autres plus conformes à leur nature. Si bien qu'à force de voir tel sentiment toujours uni à telle expression musicale, ils pourraient en arriver à donner aux thèmes une valeur expressive intrinsèque.

Lesueur le fit; Berlioz le fera.

Nous avons déjà vu que Lesueur plaque un plain-chant, le *Stabat*, afin d'évoquer le spectacle du Calvaire. Dans ses opéras, il plaque tel motif, tel rythme,

pour faire sentir qu'un personnage « est le théâtre » de tel ou tel sentiment. Dans son *Alexandre à Babylone*, il fait gronder les violons, sur des battements hésitants qui paraissent à peine et disparaissent : par un commentaire il indique que l'acteur, « toutes les fois que ce motif reparaît », doit, par sa pantomime, exprimer « la contrainte (1) ». — Les exemples abondent, où Lesueur fait donner, par un geste de l'acteur, une signification précise à un thème ou à un dessin répété.

Il fit aussi reparaître, d'une œuvre à une autre, des mêmes thèmes; ils devaient servir de « chaînons, de fils secrets » et faire percevoir l'unité de plusieurs compositions : pour la fête de Pâques, dans le *Motet de la Veille*, dans la *Messe*, dans le *Magnificat* des *Vêpres*, Lesueur se proposa de peindre « une histoire de la Résurrection ». Aussi, la veille, quand Madeleine voit Jésus lui apparaître, on entend la même musique que le jour de Pâques lorsque Madeleine le reconnaît.

De ces rappels de thèmes qui ont une signification précise, à l'*idée fixe* de Berlioz, il n'y a pas sans doute une grande différence, du moins si l'on s'en tient à la théorie : l'intention semble la même. Reste la mise en œuvre. Là, le génie de Berlioz efface les bonnes intentions de son maître.

Il les efface même dans les écrits théoriques, ou du moins dans la « littérature musicale ».

Pourtant, que de passages l'on admire dans les feuilletons, dans les livres de Berlioz, et que l'on pourrait découvrir, presque aussi curieux, dans l'*Exposé* ou les inédits du chevalier! Parmi les chroniques

(1) Partition manuscrite (Archives de l'Opéra).

musicales de Berlioz, les meilleures seront sur Gluck et les tragédies gluckistes. Or, à propos des *Iphigénie*, ou d'*Alceste*, ou de la *Didon* de Piccini, on trouve dans les manuscrits de Lesueur tels commentaires qui valent ceux de Berlioz. Même sens artiste; même connaissance du sujet; même sympathique intelligence; même amour pour la musique analysée; et souvent, mêmes expressions. Bien plus, si l'on tient compte des époques différentes, même style imagé, poétique, plastique, c'est-à-dire exact : ils conçoivent pittoresque, leurs analyses sont donc pittoresques. Nous avons cité le commentaire sur *le trouble rentre dans mon cœur;* peut-être le lecteur a-t-il été surpris : était-ce du Lesueur, était-ce du Berlioz? — Voici un autre fragment inédit (1) :

J'ai vu la grande actrice-chantante (la Saint-Huberty) dans la *Didon* de Piccini. A l'instant du sublime chœur des prêtres de Pluton, elle se retirait sur l'avant-scène, au bord des lampes, dans une attitude calme et funèbre comme le rythme de ce morceau. Alors le caractère de son visage, — dont la lumière des lampes, venant de dessous, faisait ressortir le moindre linéament, — ne faisait qu'un avec celui du chœur des prêtres qu'elle-même *pantomimisait.* Cette sublime unité d'expression entre l'orchestre et la figure de Didon silencieuse, répandait sur le morceau une couleur telle que les spectateurs se surprenaient dans une morne immobilité... S'ils s'entre-regardaient, c'était avec une espèce d'effroi... Bientôt, les yeux se reportant sur l'actrice, les visages pâlissaient, le corps se sentait frémir. On ne pleurait point, mais l'âme était agitée d'un je ne sais quel sentiment douloureux qui semblait comprimer le sang autour du cœur et en arrêter la circulation...

Ces phrases du chevalier sonnent déjà comme celles

(1) Lesueur, Article manuscrit sur la *Pantomime.*

de Berlioz. Mais le journaliste romantique les mettra mieux à l'effet.

Le vieux maître, qui utilisait de telles analyses, vers 1824, dans ses articles pour le *Dictionnaire des Beaux-Arts*, les a certainement lues à son élève. Ces passages qu'il avait soignés, choyés, il les lui a récités de vive voix, alors qu'il était question, entre eux, d'une reprise d'*Armide* ou d'*Iphigénie*...

La postérité (nous le voyons) ne connaîtra que les commentaires de Berlioz, et ceux-ci rendront inutiles ceux de Lesueur. En effet, Lesueur a laissé prendre la place par son disciple plus actif; il a laissé dormir ses richesses en manuscrit. D'ailleurs, eût-il publié tous ses écrits théoriques, ils se seraient noyés d'eux-mêmes : ils étaient trop lourds, trop compacts et trop diffus, ils présentaient trop le flanc aux critiques sérieuses comme aux railleries, pour ne pas sombrer. Sa fausse érudition, sa facilité à inventer (dans le détail même) les choses du passé, les innombrables et suspectes citations des auteurs anciens, les hypothèses aventureuses, les rapprochements fantaisistes jusqu'au ridicule, tout cela vouait ses écrits, parsemés d'excellentes choses, à l'oubli définitif. Pour séduire la postérité, indifférente, pressée, légère, — et qui le sera peut-être de plus en plus, — il manquait par trop à ce bon Lesueur d'avoir fait toilette à la parisienne. Qu'on en juge par la rapide analyse de cet écrit : *Réflexions philosophiques; Immortalité de l'âme; Conseils aux jeunes Compositeurs* (1).

Ce que nous avons pu voir de ce manuscrit (et c'est sans doute tout ce qui en reste après un siècle), se compose de soixante-quatorze pages, fort grandes,

(1) Manuscrit inédit, collection Charles Malherbe.

et de quarante-quatre lignes chacune. Comme toujours, écriture fort serrée, lignes fort longues : ce fragment des *Réflexions philosophiques, Conseils aux jeunes Compositeurs* ferait à lui seul presque un de nos volumes ordinaires. Mais pour Lesueur qui pensait, ou plutôt qui écrivait d'abondance (même quand il consignait les plus intimes et les plus subtiles de ses pensées), qui gonflait sans cesse sa propre confession avec des extraits des lectures les plus disparates, un tel manuscrit n'était que jeu d'enfant.

Ce manuscrit inédit témoigne de la doctrine philosophique, des considérations religieuses et morales que l'excellent homme devait volontiers exposer à ses élèves.

« Quand les gens de lettres, les savants, les artistes, les auteurs de musique, les peintres, les sculpteurs, les architectes, etc., font leurs ouvrages, il leur faut à tous la Force, la Santé, la PUISSANCE, enfin, de les faire; mais cela ne suffit point; il leur faut, en outre, la bonne volonté, le VOULOIR, ou l'amour de leur ouvrage, pour avoir le courage de le faire et de l'achever. Ce n'est point encore assez : il faut, de plus, à *chacun* de ces hommes, l'INTELLIGENCE pour parfaire leur œuvre. Et cela existe dans toutes les productions des lumières humaines. Et ces trois choses nécessaires ne sont pourtant pas trois hommes, mais une seule chose, UN SEUL HOMME. »

Et le chevalier se laissait aller à un long développement sur la distinction de l'âme et du corps. Puis, il poursuivait : « Ainsi, la PUISSANCE, la MISÉRICORDE, et la suprême INTELLIGENCE de Dieu, sont essentiellement UNE,... et cette TRIPLE tendance fut LA CAUSE DE LA CRÉATION DU MONDE. »

Ainsi préludaient les *Conseils aux jeunes Compositeurs.*

... « Voyons, maintenant, comment les adeptes, les jeunes compositeurs qui s'initient dans la partie morale de la musique, peuvent, comme dans l'éducation de l'antiquité, être conduits jusqu'aux lumières de la plus haute philosophie métaphysique, lesquelles lumières les aideront à pénétrer les secrets et les mystères du monde moral et universel (1)... »

Et Lesueur, bien qu'il eût une piété sincère et profonde, citait Chateaubriand : « Il y a dans la religion, il y a dans le nom de Dieu, quelque chose de superbe, qui sert à donner au style des beaux-arts et de la musique une certaine emphase toute merveilleuse (*sic*), de sorte que l'écrivain ou l'artiste le plus religieux est presque toujours le plus éloquent » (*Génie du Christianisme*). Et aussitôt Lesueur citait Rousseau, un « grand philosophe religieux » (pensait-il), mais en tout cas « éloquent ».

... « Maintenant, jeunes adeptes, descendons des hauteurs de Dieu et du ciel où notre sujet nous avait porté... » Mais Lesueur y remontait aussitôt; et, de nouveau, il y planait avec une lourdeur laborieuse, pendant de fort longues et de fort compactes pages.

(1) Présentées sous cette forme dont on n'a plus aujourd'hui l'habitude, les idées de Lesueur peuvent paraître inacceptables à tels wagnériens qui acceptent sans sourciller le *purement humain*. Certes, il s'agit autant que possible de s'entendre. Mais, le plus souvent, pour éviter les malentendus (ou, du moins, pour ne pas faire sentir qu'il y a malentendu) il suffit de prendre le vocabulaire à la mode. Puis la mode change, et le vocabulaire. — Et une génération sourit de ce que la précédente admirait avec trop de profondeur.

On dira peut-être que Lesueur, ici, semble avoir en vue le *purement divin*. Mais le *purement humain* de Wagner en est-il si distinct? Ne voit-on pas Wagner, dans son *Beethoven*, déclarer que telle musique est un langage théologique? Le début du *quatuor en ut dièze mineur*, révèle Wagner, est un dialogue tenu dans le sein même de la divinité : l'Homme et Dieu s'entretiennent de la Foi au Bien Eternel. — Du moins, Wagner l'assure.

Lesueur avait l'excuse d'avoir reçu, dans sa jeunesse, des leçons de théologie.

— « Philosophe à l'âme desséchée, qu'en dis-tu? » s'écriait-il.

Et il repartait dans les « hauteurs du ciel. »

— « Revenons, » se disait-il à lui-même, quelques pages plus loin. Et il repartait encore, et pour longtemps, vers les hauteurs philosophiques, théologiques et chimériques.

« Jeunes compositeurs! Elèves des Beaux-Arts! c'est en vous nourrissant de plus en plus de ces hautes idées et de cette manière de voir la réalité des choses, que... »

Alors, paraphrasant et commentant Plutarque (?), Lesueur allait écrire une phrase interminable, mais qu'il faut citer tout de même, car elle contient bien des germes qui ne seront pas perdus pour Berlioz :

Nous ne parlons point (*dit Plutarque revu par Lesueur*) de cette musique mince, déchiquetée, légère, éparpillée (*du Rossini, devait expliquer Lesueur à Berlioz*), — sans but moral, sans unité, de cette musique propre à amuser les esprits obtus et à faire sauter d'une joie factice et menteuse les sots oisifs qui n'ont rien ni dans l'âme ni dans la tête,— *oui, du Rossini,* — mais nous parlons de ces chants pleins de poésie, de ces musiques puissantes sur nos sensations, de ces mélodies pénétrantes qui éveillent en nous des sentiments inconnus, des émotions heureuses, de nouvelles étreintes de félicité; nous parlons de ces musiques irrésistibles appliquées aux grandes choses, qui portent leurs fruits au profit véritable de tous; nous parlons enfin de ces musiques représentatives qu'accompagnent de sublimes actions, des pantomimes nobles, poétiques, se mesurant sur les Rythmes musicaux et significatifs; nous parlons, et Platon dit comme nous, nous parlons de ces harmonies antiques, religieuses, à couleurs locales, qui vous saisissent, et qui sont pleines de ces sonores doubles-aspects harmoniques (*sic*) (1) qui vous frappent comme l'éclair fendant

(1) Un peu plus loin Lesueur emploie cette expression comme équivalente de l'*enharmonie.*

la nue, non pour ne vous donner que la sèche surprise d'un *bruit*, mais pour jetter (*sic*) dans votre âme cette admiration imprévue, ce céleste frémissement, ces jouissances inouïes qui semblent lui rappeler son origine éthérée, et pour lui faire entendre ces harmonieuses irradiations, ces émissions sonores qui...

La phrase se perd dans un pathos par trop incompréhensible.

« Jeunes compositeurs! jeunes élèves de l'art et du génie! » s'écriait-il encore; et, citant les platoniciens, Maxime de Tyr, Quintilien, Aritoclès d'après Archytas, Sénèque, saint Paul, les Prophètes et Jean-Jacques Rousseau, il s'élevait de nouveau dans les « hauteurs du ciel », démontrant l'immortalité de l'âme et foudroyant « les faux philosophes », les méchants et « les âmes cadavéreuses. »

— « C'est ici le lieu, écrit alors ce bon Lesueur, de rapporter un fait qui s'est passé à Marseille, il y a quelques années, et qui nous a été rapporté par des Marseillais très dignes... » Et, très au long (et sans qu'on puisse deviner le sens de ce fait divers), le chevalier raconte qu'un « brave ecclésiastique », à Marseille, a jeté un homme à la mer, puis l'a repêché tout en le prêchant : c'est de la morale en action.

Après cet apologue édifiant mais inattendu, l'excellent homme poursuit ses « études musicales et philosophiques » : pendant des pages et des pages, il cite, commente, paraphrase les Prophètes et Platon, Chateaubriand et saint Jean, Job et Mme de Staël, les Pères de l'Eglise et Thomas Moore.

De Thomas Moore, que Berlioz mettait ou allait mettre en musique, il cite maints passages, et entre autres : « O musique! ton céleste empire est par« tout irrésistible, partout le même. Le puissant océan « obéit à l'astre argenté qui préside à ses changements,

« ainsi que les flots des passions et de tous les sentiments « s'élèvent et s'abaissent devant toi... »

Un passage de ces *Conseils aux jeunes Compositeurs*, un long passage dont Lesueur était fier et qu'il aimait entre tous, c'était celui où il décrivait « l'union des époux parfaits ». Quelle devait être la femme de l'artiste? Comment le « jeune disciple des Beaux-Arts » devait-il choisir cette élue entre tant d'autres?... Lesueur lisait-il de telles confidences à Hector Berlioz, bien jeune (vingt et un ans), mais si empressé auprès de « ces demoiselles »? Ou, par pudeur, le père (le beau-père), n'en disait-il rien à ce disciple favori, qui pourrait faire un gendre?...

« O divine musique! Le langage impuissant et « faible se retire devant ta magie! Pourquoi le sentiment « parlerait-il jamais sans chanter, quand tu peux seule « exhaler son âme? Les paroles séduisantes de l'amitié « nous trompent; les vœux de l'amour sont encore moins « sincères; ah! il n'est que le doux accent de la musique « qui puisse doucement consoler sans jamais trahir! »

Ce passage, copié par Lesueur dans Thomas Moore, Berlioz aimait à le citer. Preuve nouvelle, entre beaucoup d'autres, que Lesueur fit part, à son jeune élève Hector Berlio z,des *Conseils aux jeunes Compositeurs.*

Tel était le maître de Berlioz.

Malgré quelques faiblesses, qui sont de l'homme et auxquelles Lesueur sut échapper assez souvent, c'était presque une grande âme, presque un grand caractère; un esprit hardi, un novateur qui avait beaucoup appris par lui-même, qui savait beaucoup de choses inutiles et fausses, un musicien qui savait peu de musique mais qui avait le sens inné, très développé, très averti (presque le génie) de l'expression, du pittoresque et du dramatique; un artiste qui s'était

laborieusement improvisé un style à lui, un style fait de la bigarrure d'autres styles et où ce qui aurait dû être purement musical était régi par des intentions picturales ou littéraires; — un inventeur et un érudit, un homme à idées... En somme, une sorte de grand génie avorté.

Maître providentiel!

Un vrai génie eût été d'un moindre profit. Absolu, parfait en lui-même, ou bien un vrai génie aurait pu demeurer étranger, lointain, pour le génie naissant de Berlioz : de l'un à l'autre, peut-être, plus de ces multiples communications, de ces échanges immédiats qu'établissait la papillotante, l'inquiète curiosité de Lesueur; — ou bien un vrai génie aurait pris, peut-être, trop d'ascendant sur le disciple encore incertain : il en eût fait, peut-être, un imitateur à la suite, servile, inutile. Mais, par ses bizarreries mêmes, Lesueur piquait l'ingéniosité de son élève et, tout ensemble, le détachait de lui. Quel providentiel *éveilleur!*

A Paris, vers 1824, un jeune musicien, avant de s'être trouvé lui-même, pouvait aspirer à imiter soit Cherubini et son écriture impeccable et vide; soit Rossini et ses mélodies chantantes, vulgaires, ses « gargouillades » (déclarait Lesueur), son esprit, sa gaieté et son orchestre de fête foraine (car Rossini était assez loin encore de *Guillaume Tell*); soit Boïeldieu, Auber, et leur gentille, leur pimpante élégance, leur style de dessus de pendule, leur sentimentale poésie qui fait si bien à l'Opéra-Comique.

De tout cela, quelle chose peut être imitée, transmise? Tous ces musiciens, sauf un, esclaves du succès immédiat au théâtre, n'ont que le métier nécessaire à exploiter leurs dons natifs, c'est-à-dire leur facilité d'hommes de théâtre, nés pour fournir divers articles courants. Seul, Cherubini pouvait transmettre quelque

chose à un jeune musicien. Mais pas à notre futur romantique. L'écriture abstraite, la science rigide, l'amour d'une beauté que l'on croit absolue (beauté trop conventionnelle), non, cela ne peut convenir à notre enthousiaste, ignorant encore, mais impatient d'écrire tout de suite de grandes œuvres.

Or, Lesueur, sans aucune tradition d'école, avait écrit bien jeune de grandes compositions; tout en les écrivant, il s'était découvert lui-même, il avait inventé son écriture, et maintenant encore, plein de verve et d'imagination malgré son grand âge, il composait d'émouvants et pittoresques oratorios où la musique était la traduction dramatique des paroles. Et comme il comprenait Gluck!... Seul, il pouvait être le maître de Berlioz : l'élève aspirait à être ce que le maître avait failli être lui-même. Vraiment, Lesueur pouvait aimer son jeune disciple comme un fils selon l'esprit.

Cependant (automne de 1824), Hector s'était mis à écrire une *Messe*.

Or, très souvent, le dimanche, Lesueur l'emmenait à la Chapelle Royale des Tuileries.

Les offices de la Chapelle étaient fort suivis : on s'arrachait les billets. Etait-ce pour la musique des deux maîtres, Lesueur, Cherubini? Ou par curiosité? Ou parce qu'on savait le nouveau roi fort dévot?...

Avant le service, Lesueur expliquait ses intentions, commentait le programme de sa messe à son jeune disciple. Ce n'était pas chose inutile, car le vrai sujet de ces *Messes-Oratorios* était rarement le texte même de la messe. Alors le vieux novateur répétait au « disciple des Beaux-Arts », en l'appliquant à la solennité du jour, ce qu'il avait jadis écrit dans ses brochures. Presque mot pour mot, on peut savoir ce que le chevalier disait : « Ma musique, que vous allez entendre, n'est pas une

musique quelconque, développant avec n'importe quels airs, proses, chœurs fugués, les paroles des hymnes et prières de l'Ordinaire. Un *Kyrie*, comme toute autre musique, doit être expressif, particulier à une situation, à un sentiment : sinon, il manque à la première condition de la musique, qui doit être l'imitation, la traduction sonore de la nature. Or, songeons à ce qu'éprouvent les fidèles aux différentes fêtes du culte. Ont-ils les mêmes sentiments lorsqu'ils se représentent l'ensevelissement du Sauveur ou sa résurrection? Noël et le jour des Morts peuvent-ils donner les mêmes émotions? A Pâques, les fidèles se réjouissent, Jésus a fendu la pierre du tombeau; l'hostie rayonne, corps véritable : le *Kyrie*, au jour de Pâques, chante donc le Dieu d'amour, qui a souffert la Passion avec notre chair et qui, par la communion, va unir son corps véritable à notre chair même; donc, hymne de joie, de radieuse allégresse : Dieu est en nous!... Mais, le jour des Morts, les fidèles pensent à ceux qui ne sont plus, qui ont péché, et qui vivent immortellement la douleur de leurs propres fautes : on implore le terrible Justicier, qui est aussi le Dieu de pardon; donc, hymne de terreur, avec des lueurs d'espoir... Ainsi, le même *Kyrie* ne convient pas à toutes les cérémonies. »

Hector écoutait tout cela en songeant à sa propre *Messe*.

Et Lesueur, comme dans son *Exposé* de 1787, pouvait lui dire encore : « Remarquez bien les habits sacerdotaux; ils ont la même forme, mais ils changent de couleur selon les fêtes. L'Evangile, non plus, n'est pas le même chaque dimanche, ni les prières, ni le prêche... Et l'on voudrait que la musique, ce langage expressif entre tous, qui traduit le mieux les sentiments les plus profonds, on voudrait que la musique... »

Lesueur partait surveiller ses musiciens. Hector écoutait la musique du jour, soit une messe « particulière à la solennité », un motet « imitatif », ou un chœur d'Alexandre à Babylone, ou bien une sorte d'oratorio, *Ruth et Booz*, *Debborah*, *Noémi*...

Et si le jeune Berlioz ne les entendit pas tous à la Chapelle des Tuileries, évidemment son maître les lui montra en partition, les analysant avec force détails. Dans ces œuvres pittoresques et conçues d'après un véritable scénario, le vieil auteur d'*Ossian* et de *Télémaque*, nourri d'Homère et de la Bible, touché par les poétiques et solennelles descriptions de Volney (qui venait de mourir) et de M. de Chateaubriand (qui venait de quitter le ministère), dramatisait les épisodes de l'Ancien Testament.

Le disciple, futur auteur de *l'Enfance du Christ*, n'en était alors qu'à sa première *Messe :* il ne remarquait pas « la pauvreté de la trame musicale »; mais, avec un enthousiasme frère du génie, il imaginait « les ardentes solitudes de l'Orient », la lumière étincelante sur l'immensité silencieuse des sables, la majesté des ruines désertes...

Le prêtre se retournait, il étendait les bras devant l'assemblée, il psalmodiait *Ite, missa est.* La Cour se levait, et notre Hector voyait Charles X rentrer dans ses appartements, « au bruit grotesque d'un énorme tambour et d'un fifre, sonnant traditionnellement une fanfare à cinq temps, digne de la barbarie musicale du moyen âge qui la vit naître ».

Alors, sur la terrasse qui longe la Seine, dans le parterre, près des deux hémicycles de marbre blanc, où règnent les statues de Diane et d'Atalante, et que Lesueur avait vu dessiner et sculpter sous la Terreur (car les Terroristes avaient une sensibilité gréco-idyllique), — alors, Lesueur et son élève se promenaient

en devisant comme deux philosophes dans les jardins d'Académus. Ils ne voyaient guère, autour d'eux, circuler les familles endimanchées.

Pourtant elles méritaient d'être regardées, et surtout les enfants. Les petites filles (Ondine, Inès, Hyacinthe...) avaient des « coëffures à la Léontine », bandeaux lissés sur le front et torsades tombantes; leur robe, souvent rose, était à pèlerine; à chaque poignet, des ruches blanches s'évasaient autour des mains; sous la jupe, arrêtée presque au genou, des pantalons de « perkale », étincelants de blancheur, laissaient retomber leurs étages de volants jusque sur la guêtre. Quant aux petits garçons, ils portaient un habit de drap, très souvent vert; le pantalon, gris perle ou puce, était très haut de taille, les bas blancs et les souliers noirs, à boucle; un grand col blanc, rabattu, était plaqué sur les épaules par un sautoir de soie croisé sur la poitrine et noué dans le dos...

Le chevalier, tout à ses souvenirs, s'ouvrait au disciple qu'il aimait. Ce n'étaient plus seulement des conseils, mais des confidences. Il disait sa vie de luttes, d'études, de déboires ou de triomphes : sans l'Empereur, que serait-il devenu? Mais l'Empereur savait tout, voyait tout, pensait à tout : sans lui, Prudhon, le peintre, ne serait jamais sorti de la misère. Ce pont que l'on voit en face de l'Institut, ce pont suspendu où l'on passe pour un sou, Prudhon ne pouvait pas le passer, faute d'un sou. Girodet, au contraire, gagnait de l'argent, car il soignait la presse. Tous deux sont morts... Qu'importent les coups de la fortune?... Idéologue, à qui l'âge donnait une belle attitude, Lesueur parlait de sujets plus hauts...

Et puis il priait Hector de le laisser seul.

Et pendant de longues heures, il errait, taciturne,

fantôme décharné, face plus pâle qu'une cire, long squelette drapé d'un immense carrick sur qui retombaient ses belles boucles blanches.

Sous l'influence de Lesueur, le jeune Berlioz continuait de travailler à son *Passage de la Mer Rouge* et à une *Messe* (automne 1824). Très probablement, comme Berlioz le fera souvent par la suite, l'apprenti musicien avait dû reprendre, pour sa *Messe*, tels fragments qui lui plaisaient dans un essai précédent, dans son oratorio. De fait, vers le mois de décembre, encouragé, enhardi par la vigilante amitié de Lesueur, il n'attendait plus, ou mieux ne cherchait plus qu'une occasion pour faire entendre un ouvrage de lui, sa *Messe*. Pour prouver sa vocation à sa famille, il fallait un succès public. — Sans argent, comment être sûr de tenir les exécutants?... A quel artiste demander une somme destinée à l'art?...

Or, vers la fin de 1824, Chateaubriand était plus que jamais exalté par les jeunes gens : selon Vigny, il avait consenti à être ministre, comme Dieu s'était fait homme. — Soudain, en juin 1824, M. de Villèle l'avait congédié, ce ministre surhumain, à peu près comme un valet. Cette destitution prit des airs de triomphe : « Tout le faubourg Saint-Germain, toute la chambre des Pairs sont allés s'inscrire » chez le ministre déchu. Le jeune Victor Hugo, polémiquant pour défendre ses *Nouvelles Odes* contre le *Z* des *Débats* (Hoffman), écrivait en s'inspirant de l'actualité : « Dans le *Génie du Christianisme*,... ce grand homme a tracé les préceptes de la poésie nouvelle;... généreux écrivain qu'ont tour à tour trouvé fidèle en leur temps de péril, la religion, la monarchie et la liberté, ces trois grandes nécessités d'un grand peuple. »

Alors, sur les futurs romantiques, l'action de Chateaubriand commença d'être efficace. La politique ne fut pas étrangère à ce nouvel ascendant de *René*. Par ailleurs, les futurs romantiques commençaient, lentement, à se dégager de leur éducation « ancien régime », de leur goût pour l'imitation « post-classique »; peu à peu, ils s'ouvraient aux aspirations modernes. « La poésie vit beaucoup moins de fiction que de vérité... Osons donc le dire un peu haut : ce n'est point réellement aux *Sources d'Hippocrène*, à la *Fontaine de Castalie*, ni même au *Ruisseau du Permesse*, que le poète puise son génie; mais tout simplement dans son âme et dans son cœur (1). »

Et les jeunes gens qui pensaient ainsi, groupés dans leurs petites revues d'avant-garde, se visitant l'un l'autre, allant faire leur remonte d'idées au cours de Villemain, se rencontrant chez Nodier ou au théâtre, commençaient à « faire secte ». Chaque jour, « ils comptent un nouvel initié dans leurs mystères ». Alfred de Vigny et Gaspard de Pons, tous deux poètes et officiers (Gaspard de Pons, peut-être parent d'un ami d'Hector); Guiraud, Antony Deschamps, et son frère Emile, futur collaborateur de notre musicien; Jules Lefèvre, poète qui va partir pour la Grèce, entraîné par l'exemple de Byron... Ce cénacle de 1824 avait, avec les camarades qu'Hector fanatisait à l'Opéra (sinon avec lui-même), des points de contact; à tout le moins, il allait en avoir bientôt. Chose certaine, Hector était bien près de ces jeunes poètes dans son culte actuel pour Chateaubriand.

Les germes de la mélancolie moderne, que l'enchanteur avait insinués naguère chez l'adolescent florianesque, allaient bientôt lever, et porter leurs

(1) Victor Hugo, *Muse française*, mai 1824.

fruits. Aussi, pendant le trouble qui précède l'efflorescence, pendant le sourd travail de forces qui aspirent à produire leur effet naturel, pendant cette attente, cette indécision, cet équilibre instable d'une jeune âme sollicitée par deux penchants contraires, — que d'heures d'angoisse, que d'heures de palpitante rêverie! L'ardent, l'actif Hector, tout méridional, se grisait de lui-même dans les mirages de ses incertitudes. Touché par le doigt magique du plus styliste des désabusés, quelles délices! et combien cette poésie, cette musique verbale, devait à son tour enivrer notre enthousiaste, avide de passions imaginaires! pour lui, ancien amoureux, ancien créateur de son *Estelle*, être heureux ou souffrir par le rêve, n'était-ce pas chose plus profonde, plus douce, plus artiste, que de chercher platement à se satisfaire par des objets réels? *Atala*, *René*, le « vague des passions », les phrases sur Virgile, Didon, la « mélodie des soupirs! »... Combien le jeune Berlioz s'exaltait à ces phrases enchanteresses, à ces mirages de l'au delà des mers! Dans ces rêves nouveaux, auxquels il prêtait toute son âme, il croyait se reconnaître, ou plutôt, les rêvant, il découvrait en lui une âme nouvelle qui lui plaisait davantage : il revivait sa jeunesse dans ces récits magiques de jeunesses plus romanesques, toutes remplies par les délicieuses tempêtes des passions fatales. Il oubliait Florian, Andrieux, *le Cheval Arabe*, *Estelle et Némorin*, pourtant si proches. Peu à peu, il devenait René lui-même. Son âme ardente se donnait au grand séducteur. Alors, vraiment, il vivait un autre passé : l'imaginaire passé d'un autre homme était vivant dans tout l'être du prochain romantique; car sur toutes ses fibres, les phrases glissaient comme les caresses d'une Circé palpable. Il lisait : « Je dépérissais à vue d'œil : tantôt je demeurais immobile pendant des heures à

contempler la cime des lointaines forêts; tantôt on me trouvait assis au bord d'un fleuve que je regardais tristement couler. Je me peignais les bois à travers lesquels cette onde avait passé, et mon âme était tout entière à la solitude. »

Sans aucun doute, habitué aux inégales tentatives de Lesueur, il n'était pas choqué, en lisant Chateaubriand, par le mélange des styles. Images prises dans Homère, Théocrite, et transposées à l'iroquoise; épopée et calumets, idylle et tomahawks!... Qu'importe... La chose écrite se transfigurait : notre Hector, cœur avide, se grisait de mélancolie moderne, de mélancolie à grand orchestre...

Enfin, il admirait tellement l'auteur d'*Atala* et de *René* qu'il lui écrivit pour lui demander douze cents francs.

C'était pour faire exécuter sa *Messe*.

Chateaubriand, peu désireux de recevoir la visite de ce quémandeur exalté, — encore un fou? — lui répond aussitôt qu'il n'a pas douze cents francs, et ne peut même pas « le servir auprès des ministres ». Il lui envoie tous ses regrets; « ils sont bien sincères », ajoute-t-il. (Lettre du 31 décembre 1824.)

Quel premier janvier!

L'année commence mal. Le docteur ne va-t-il pas perdre patience, ou céder aux violentes instances de la dramatique Mme Berlioz?... Le placide Humbert Ferrand était auprès de son ami désespéré. Peut-être Humbert avait-il collaboré, prêté sa plume fertile en élégances, pour la malheureuse demande d'argent à l'immortel auteur du *Génie du Christianisme*... Que de reproches, que de plaintes, le pauvre garçon dut-il essuyer de l'irascible Hector!

Au début de 1825, le *Freischütz* était l'œuvre musi-

cale à la mode. A vrai dire, ce n'était pas tout à fait le *Freischütz* de Weber qui triomphait à l'Odéon, mais un arrangement de Castil-Blaze : *Robin des Bois*.

Le véritable *Freischütz*, présenté d'abord aux Parisiens, — œuvre tout allemande, — n'eut aucun succès.

Alors, dès la première représentation (7 décembre 1824), le traducteur, Castil-Blaze, se mit à parisianiser le *Freischütz*. Déjà, la censure du roi très chrétien avait exigé qu'on supprimât le rôle de l'ermite. Castil-Blaze en fit bien d'autres, surtout dans le livret. Les chasseurs des profondes forêts de la Bohême, paysans chevaleresques et superstitieux, furent changés en comparses d'opéra-comique; Agathe, la mélancolique jeune fille aux deux nattes blondes, devint la petite Annette, une façon de soubrette.

Dans la musique, Castil-Blaze n'alla pas jusqu'à se faire le collaborateur ou plutôt le correcteur de Weber : il déplaça des morceaux, en supprima d'autres, et c'est tout. D'ailleurs, pour effacer l'échec de la première représentation, il fallait faire vite. En neuf jours, la pièce fut corrigée, copiée, répétée et sue par les acteurs.

Pour la seconde représentation (16 décembre), les siffleurs revinrent, mais ils ne purent entrer dans la salle : toutes les places étaient distribuées à des gens sûrs. Il en fut de même pendant neuf soirs.

Ainsi corrigé, et lancé, le *Freischütz* eut un succès prodigieux.

Le jeune Berlioz y vint. La musique, malgré tout, était la musique même de Weber. Elle ne lui plut qu'à moitié, tout d'abord. Musique si populaire en Allemagne, si près de l'âme allemande, mais si loin du style solennel des tragédies lyriques... Gluck,

Méhul, Spontini, voilà les héros de l'art dramatique pour lesquels le jeune Berlioz nourrit « un culte intolérant, exclusif ». Ceux-là seuls et Lesueur, il les appelle les « grands classiques ».

En effet, il les imite. Il fait comme il peut dans ses essais, dans cette *Messe*, qu'il a déjà tant corrigée et qu'il ne peut faire entendre, — et dans cette *Révolution Grecque, scène à grands chœurs et à grand orchestre*, sur des vers d'Humbert Ferrand, composition plus récente, peut-être finie déjà, et qui pourrait si bien figurer à un Concert Spirituel (1).

Cette année (1825), les Concerts Spirituels eurent lieu non à l'Opéra, mais aux Italiens. Leurs programmes, en deux parties, et comprenant beaucoup de morceaux assez courts, débutaient par une symphonie d'Haydn. Habeneck dirigeait l'orchestre. Mais Kreutzer conservait la haute main sur les programmes, et ne négligeait pas sa musique : au premier concert, un duo de sa *Mort d'Abel*, au second un de ses concertos pour violon. Il y avait aussi un concerto de Romberg, pour violoncelle; et afin qu'on n'oubliât pas que ce concert de semaine sainte était « spirituel », — Kreutzer, à qui le jeune Beethoven, voilà quelque vingt ans, avait dédié une sonate, glissa un *Benedictus* de Bethowen (*sic*).

Ce qui occupait alors les Parisiens et toute la France, c'était le sacre de Charles X. On réparait la cathédrale de Reims. Le cortège ferait une entrée dans des « voitures du sacre »; il y aurait, dans l'armée et dans tous les corps de l'Etat, promotions, nominations, décorations... C'était à qui serait invité à la cérémonie.

Les artistes mêmes, et surtout ceux dont le roya-

(1) Voir au printemps suivant (date douteuse), p. 223, note.

lisme était notoire, ne furent pas oubliés. Le nouveau roi en fit décorer un bon nombre. Dans cette fournée, Victor Hugo (il avait vingt-trois ans) reçut la Légion d'Honneur en même temps que Lamartine. Les *Méditations* avaient un succès de six ans déjà; mais le jeune Hugo avait chanté le baptême du duc de Bordeaux; on décorait ensemble les deux porte-lyre, on les invitait au sacre : on espérait une ode... Chacun d'eux fit la sienne : Lamartine, le *Chant du Sacre*, Hugo, le *Sacre de Charles X*. — Ce fut une chanson qui eut l'heur de devenir populaire, une chanson de Béranger, le *Sacre de Charles le Simple*.

A Reims, le sacre fut célébré avec un cérémonial aussi vénérable que l'avaient été, à Saint-Denis, les funérailles de Louis XVIII. Une des difficultés, pour les organisateurs, était de se procurer la sainte ampoule : le 6 octobre 1793, un commissaire de la Convention l'avait publiquement brisée sur le piédestal de la statue de Louis XV. Mais, répondaient les ultras et le *Moniteur* même, des mains fidèles avaient recueilli quelques fragments de l'ampoule et quelques gouttes du baume mystique; ainsi, selon l'esprit, Charles X pouvait être oint avec l'huile inaltérable, qui consacra tous les rois de France depuis Clovis, et qu'une colombe apporta du ciel pour les fils aînés de l'Eglise.

Le sacre coûta six millions.

Après la cérémonie religieuse (29 mai) il y eut un festin. Le lendemain, le roi reçut trente-huit nouveaux chevaliers du Saint-Esprit. Parmi eux Chateaubriand, ministre chassé, mais dont on voulait « amortir » l'opposition : le grand écrivain était un journaliste adroit et magnifique, et même redoutable.

Quant à la musique jouée à Reims, on en trouve assez peu de traces dans les journaux, parmi tous les

détails du protocole et des décorations accordées aux courtisans ou posées sur les murs de la ville. — Dans les manuscrits de Lesueur, tout porte à croire que la musique des fêtes fut surtout celle du vieux maître. — Sa veuve, sous Napoléon III, éditera un *Oratorio du Sacre :* pour le recommander aux maîtres de chapelle et au pouvoir impérial, elle mettra dans le titre *Sacre de Napoléon* Ier. Mais, en 1804, la messe du couronnement était de Paesiello, et le *Vivat Imperator*, de l'abbé Roze... D'ailleurs, comme Lesueur s'ingéniait toujours à écrire de la « musique particulière à chaque solennité », on retrouve (même parmi tels chœurs qui avaient jadis servi d'hymnes à l'Etre Suprême), un *scenario*, un *programme* qui se rapporte à la cérémonie de Reims. L'*Oratorio du Sacre*, dont les paroles latines « sont tirées de la Bible, des Prophètes et des Proses mesurées, est composé sur les documents du Clergé et principalement sur les idées de M. l'abbé de Sambucy, ordonnateur de cette grande et auguste cérémonie ». Pour la veille du sacre, *Marche Séraphique ;* pendant le sacre, nombreuses invocations à saint Remy; — enfin, au *Vivat Rex*, les fanfares de trompettes éclatèrent, les musiques militaires et les salves d'artillerie tonnèrent, et on lâcha dans la cathédrale une nuée de colombes... Ces colombes inspirèrent la tendre Mme Desbordes-Valmore; et Berlioz, plus tard, se rappellera les musicales mousqueteries de son maître lorsqu'il célébrera l'inauguration d'un chemin de fer.

Cependant, à force d'entendre les tragédies lyriques de l'Opéra, et les oratorios de la Chapelle Royale; à force de copier, d'apprendre par cœur les parties d'orchestre à la bibliothèque, le jeune Berlioz, aidé, conseillé par Lesueur, était parvenu,

tant il avait corrigé sa malheureuse *Messe*, à écrire une grande composition religieuse dont le maître et l'élève étaient enchantés. Il ne restait plus qu'à la faire entendre. Hector en avait l'impatience : son naturel actif, perçant, et aussi les circonstances, irritaient cette impatience. Il pouvait craindre pour sa mensualité; le docteur, paraît-il, avait des ennuis d'argent : qu'arriverait-il si Mme Berlioz en profitait pour faire sentir que leur fils était obligé de s'assurer une situation?... L'apprenti musicien brûlait d'entendre sa musique, brûlait de se prouver à lui-même, et de prouver aux autres (et à sa famille!) qu'un feu créateur lui dévorait la poitrine!

Que lui servait d'avoir fait imprimer, et à ses frais, *le Dépit de la Bergère, poésie de Mlle* ***, *musique de M. Hector Berlioz* (1)? Depuis des mois que cette romance, timidement rendue publique, attendait que l'on s'occupât d'elle, — de quel profit avait-elle été pour l'auteur? Il fit de son mieux : même, d'un couplet de la romance à l'autre, il changea le dessin mélodique pour mieux rendre « *les volages ardeurs* »; bien plus, à la fin, dans une sorte de *coda*, il confia le chant au piano, tandis que la voix mourait en soupirant sur la tonique et la sensible...

Vains efforts! Ni le poème de Mademoiselle *** :

De mon berger volage
J'entends le flageolet;
De ce nouvel hommage
Je ne suis plus l'objet...

ni les bonnes intentions de la musique, n'avaient imposé le jeune homme à ses contemporains, à sa famille. — Et déjà, que de démarches, que d'échecs :

(1) Date incertaine, 1823 à 1825 (?)

Andrieux, Laïs, Kreutzer (*oh génie! je succombe!*), sans oublier l'impossible répétition du *Passage de la Mer Rouge!...*

Il lui faut un succès public.

Donc, il imagine de se faire prêter, gratuitement, par M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, l'orchestre de l'Opéra. Pour l'obtenir, il met en branle ses amis et les amis de ses amis.

Le fidèle Humbert Ferrand, extrêmement ultra, avait pour ami un royaliste forcené, Albert Dubois ou Duboys. Ce Duboys, de sang dauphinois, se fit remarquer par une plaquette édifiante; elle avait pour sujet la conjuration de Didier et la capture du rebelle : le bon royaume de France, assurait Duboys, ne pouvait être sauvé que par cette trinité, le trône, l'autel et la guillotine. Se piquant de littérature, il collaborait avec le jeune Berlioz : il lui fournissait de petits poèmes pour romances... Et il avait langue avec les ultras les plus purs : attaché à la personne du vicomte Sosthène sans doute en façon de secrétaire élégant, il allait bientôt se faire nommer magistrat dans le pays de sa famille, à Grenoble. Il fut donc à même de s'employer, — ainsi que d'autres relations bien placées, M. Briffault, M. de Montesquiou, — pour faciliter à notre Hector, fils d'ultra, l'accès de M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, officier de la Maison du Roi et Surintendant des Beaux-Arts.

Le vicomte, connu surtout pour être homme du monde et plus encore homme de cheval, était plus préparé à régir les haras que les Beaux-Arts : sous sa haute direction, les chevaux du roi se seraient bien reproduits et auraient été parfaitement dressés. Quand le vicomte fut donné aux Beaux-Arts, les satiriques s'étonnèrent que le roi eût ouvert à cet élé-

gant écuyer une telle carrière. Mais, avant de dresser les artistes ou de les assouplir, le vicomte s'était occupé de dresser la presse : signaler aux tribunaux les journaux rouges, *amortir* les trop blancs, c'est-à-dire les acheter et convertir leurs rédacteurs en fonctionnaires... Le vicomte était un royaliste notoire : élève particulier du fondateur de la *Congrégation*, on l'avait fort remarqué, entrant dans Paris derrière les alliés, car il avait attaché à la queue de son cheval une croix napoléonienne de la Légion d'Honneur. — Quand il vint aux Beaux-Arts, le vicomte Sosthène s'occupa surtout des danseuses. Mais pour le plus puritain des motifs : le vicomte voulait faire descendre les jupes trop courtes, trop légères, et faire remonter les corsages trop échancrés. A Paris, il n'en faut pas plus pour rendre un surintendant immortel : le vicomte Sosthène, qui aurait pu faire un si bon directeur des haras, est resté légendaire, aux Beaux-Arts, pour avoir essayé de couvrir les danseuses (1).

De ce surintendant, le jeune Hector, grâce aux ultras, obtient deux audiences particulières. Le surintendant l'autorise à se servir de l'orchestre de l'Opéra.

Mais qu'est-ce que cela, si Hector paye et non le département des Beaux-Arts? L'important, c'est l'argent : ce M. Sosthène ne le comprend-il pas? « Il

(1) Les tutus et la pudique sollicitude du vicomte Sosthène nous forcent de faire un rapprochement. Un violoniste de l'Opéra, chaque soir qu'il était, dans l'orchestre, en contrebas de ces tutus, leur tournait pieusement le dos. Et pourtant il avait obtenu, de l'archevêque, une absolution spéciale. C'était Chrétien Uhran, violoniste et compositeur mystique.

Or, Berlioz, fils d'ultra, aura avec Chrétien Uhran (et il doit déjà les avoir) les meilleures et les plus utiles relations.

Ici encore, comme avec Lesueur, engrenage d'ultras.

m'accable de sa haute bêtise, écrit notre fougueux croque-sol. C'est bien le plus grand cheval que la maison du roi ait jamais eu à son service. »

Hector finit par trouver douze cents francs. Ce ne fut pas Chateaubriand qui les prêta, mais un fils de famille, « appartenant au faubourg Saint-Germain et fort amateur de musique ».

Son nom, Augustin de Pons.

Celui-ci était un des jeunes gens qu'Hector fanatisait aux tragédies lyriques de l'Opéra. Un autre Pons, poète et officier, ami d'Alfred de Vigny, était affilié à ce « cénacle de 1824 », à ces groupements de jeunes artistes et littérateurs, *Muse française*, *Société des Bonnes lettres*, *Quotidienne*, où allaient bientôt se recruter les troupes romantiques.

La famille de Pons, fort riche, n'était pas sans avoir, bien qu'originaire du Quercy, une curieuse attache avec le Dauphiné. Au dix-huitième siècle, un vicomte Augustin de Pons avait soutenu un procès contre les consuls de Grenoble au sujet d'un droit sur la vente des grains, le droit de *leyde;* ce droit, annuellement, produisait plus de quinze mille livres, et les Pons en avaient le bénéfice; il y eut même une « émeute provoquée parmi les marchands de la Grenette, par les prétentions et les brutalités des agens du leydier... » Quelque soixante ans plus tard, la fortune des Pons, dans laquelle se trouvait de l'argent dauphinois, permit à Augustin de Pons d'avancer douze cents francs au débutant, pour sa première *Messe*.

L'argent en main, Hector rassemble cent cinquante musiciens du Théâtre Italien et de l'Opéra. Valentino accepte de conduire, Prévost de chanter. On répète la *Messe*.

Hector, en cabriolet, bat tout Paris. Avec le fidèle Humbert Ferrand, brave garçon qui voulait s'essayer dans les belles-lettres, il fait le tour des journaux : il veut avoir des annonces, puis des comptes rendus. Il insiste. Il exige des promesses. De l'un à l'autre, il va, il va, et ce bon Ferrand « en perd la tête... »

Du moins, plusieurs feuilles, *la Pandore*, *le Corsaire*, annoncèrent ce début : « Messe solennelle à grand orchestre, composition de M. Hector Berlioz, élève de M. Lesueur ».

Enfin, le 10 juillet 1825, à Saint-Roch, les voûtes retentissent, frappées par la première grande œuvre du jeune compositeur (1).

S'il faut en croire un bulletin de victoire que notre Hector envoie en province, la *Messe* produit un effet d'enfer! Au crescendo du *Kyrie*, la poitrine d'Hector s'enfle comme l'orchestre; les baguettes du timbalier lui battent dans le cœur :

— « Tâchez de vous tenir tranquille, lui dit Valentino, si vous ne voulez pas me faire perdre la tête! »

A l'*Iterum venturus*, toutes les trompettes et tous les trombones du monde annoncent le Juge Suprême : le jeune Berlioz « nage sur cette mer agitée, il hume ces flots de vibrations sinistres »... Et c'est lui-même

(1) Cette messe a disparu. Mais déjà, à propos d'elle, on remarquera combien Berlioz se plait à revenir sur un même travail, à le reprendre, à le repolir, à le mettre à l'effet. En décembre 1823, on essaye de répéter l'oratorio le *Passage de la Mer Rouge*. Celui-ci, modifié, morcelé, réécrit, doit fournir des fragments à la *Messe* (Rapprocher les *Mémoires* et les *Lettres* : Berlioz distingue mal l'*oratorio* et la *Messe*, et pour cause). La voici en 1825. Corrigée encore, nous la reverrons en 1827. Le *Resurrexit* fournira, en 1832, un envoi de Rome, puis, corrigé à nouveau, le *Tuba mirum* du *Requiem* (1837). Un autre fragment deviendra un finale de *Benvenuto* (1838). Et il est assez probable que d'autres morceaux du *Requiem* viennent de cette même *Messe*, si abondante en morceaux de rechange.

qui « mitraille ses auditeurs » : par une dernière bordée de cuivre il annonce aux méchants terrifiés que voilà le moment des pleurs et des grincements de dents, et il « applique un si rude coup de *tam-tam* que toute l'église en tremble! »

Après la *Messe*, quand l'église ne tremble plus, on félicite l'auteur, et surtout pour les morceaux de style léger! — C'était immanquable!... Les compliments « pleuvent comme la grêle ». Le curé fait appeler l'auteur à la sacristie et le force d'entendre un discours d'un quart d'heure : « Monsieur, vos idées ne vous viennent pas de la tête, mais du cœur; *ex pectore*, Monsieur, *ex pectore*, comme l'a dit le grand saint Augustin... »

Hector s'échappe enfin, et court chez Lesueur.

Le vieux maître, pendant la *Messe*, s'était placé dans un coin pour observer le public. La *Messe*, déclare-t-il, fut d'un effet inconcevable... Certes, trop de notes;... mais, aucune intention n'est manquée; tous les tableaux sont parfaitement imitatifs : « Vous ne serez ni médecin, ni apothicaire, mais un grand compositeur; vous avez du génie; je vous le dis, parce que c'est vrai. »

Aussi, le lendemain, à la noce de la fille de Mme Branchu, la grande tragédienne lyrique, la cantatrice que Lesueur emploie à la Chapelle des Tuileries, — quelle joie pour le triomphateur! Trois journaux, ce matin même, impriment son nom, s'occupent de sa *Messe!*... Et là, parmi ces artistes auxquels il a su se mêler, invité sans doute pour servir de cavalier à ces demoiselles Lesueur, — là, au moins, il trouve à qui parler. Mme Branchu était une amie intime de Mme Desbordes-Valmore, et celle-ci était fort liée avec Mlle Bigottini, la danseuse passionnée, la « Malibran de la danse », si justement admirée dans *Nina ou la*

Folle par amour. Avec le jeune Hector, que de points de contact! Pour l'exubérant méridional, que d'occasions de se raconter, et de briller : cet air de sa première communion, son ravissement à l'Opéra, quand il avait vu Mlle Bigottini!... L'amie de la danseuse, la poétesse des *Elégies*, contait avec esprit, et volontiers. Jadis, au théâtre, elle avait joué avec la maîtresse de Florian... Oh! *Estelle et Némorin*, apprendre quelque chose sur le tendre auteur de cette pastorale!... Florian, racontait la poétesse élégiaque, était capitaine de dragons et battait sa maîtresse : « Voyez-vous, expliquait celle-ci, celui-là, il ne payait pas!... » Pour Hector, dans ce monde de gens de théâtre, où l'on parlait avec le sans façon des comédiens et la verte liberté du dix-huitième siècle, comme tout s'éclaire d'un jour nouveau! Comme le sagace Dauphinois, prestement, devine le dessous des choses et les ficelles de la gloire!

Deux jours après, *le Corsaire* :

Ce brillant début de M. Berlioz a produit le plus grand effet. Nous avons admiré une touche tour à tour pleine d'énergie et de grâce. Le *crescendo* du Kyrie n'est pas d'un élève, il est d'un grand maître... La marche d'accords chromatiques du *Crucifixus*, l'effet colossal et terrible du dernier chœur du *Credo*, dénotent des dispositions extraordinaires pour la grande musique tragique. On voit que ce jeune et bouillant compositeur écoute plus ses inspirations que les règles étroites du contrepoint, de la fugue, et nous ne saurions assez l'en féliciter...

Ainsi jugeait *le Corsaire*, où « Hector B... » avait déjà collaboré. — Dans ce compte rendu, il y a tant d'expressions de Berlioz, et *le Corsaire* est si bien d'accord avec Berlioz écrivant le jour même à ses amis, que l'on peut se demander à quelle distance le jeune débu-

tant avait tenu cette plume élogieuse, avisée, et toute berliozienne.

La Quotidienne constatait :

Les qualités qui distinguent ce jeune compositeur sont l'énergie et une grande puissance d'émotion... C'est surtout dans l'*Iterum venturus* que M. Berlioz s'est livré à toute son imagination, qu'il lui arrive parfois de ne pas modérer assez.

Humbert Ferrand, lui aussi, avait écrit un compte rendu. Ce brave garçon « jetait feu et flammes, et prodiguait les épithètes les plus extravagantes... » L'article ne passa pas.

Dans l'ensemble, le premier contact de Berlioz et du public était plutôt un succès.

Heureux Hector! il n'a pas vingt-deux ans, on joue sa musique, le monde s'ouvre devant lui!

Hector devait douze cents francs. De sa famille, il continuait de recevoir cent vingt francs par mois. En dix mois, s'il ne dépensait rien, il rembourserait sa dette. Donc, il réduit ses frais, s'ingénie à gagner quelque argent. Il quitte le quartier latin, va se loger à un cinquième, dans l'île, derrière le Palais de Justice, au coin du quai des Orfèvres et de la rue de Harlay. Il cherche à donner leçons de flûte, solfège, guitare, très content quand il reçoit vingt sous par cachet. Qu'importe! Il vit de rien (sept ou huit sous par repas), évite le restaurateur et ne remonte pas manger chez lui; dehors, le jeune rêveur relève sa pitance avec les harmonies de la nature : le soir, parfois, au soleil couchant, ce long garçon maigre et mélancolique, anguleux, chevelu, descend en contre-bas du Pont-Neuf, sous les platanes et les peupliers, à la pointe

de l'île, et, tout en mangeant une croûte de pain avec quelques dattes ou des raisins secs, il voit, de chaque côté du pont suspendu, le Louvre et les Tuileries, l'Institut et la Cour des Comptes s'estomper dans une brume ardente. Puis, le soleil échancre son disque sanglant sur les sinueuses collines de Saint-Cloud, et le jeune Berlioz, frère et disciple de *René*, plein de lyrismes dramatiques, enivré par le bouillonnement de ses vingt ans, abandonne son âme inquiète et solitaire à la magie du crépuscule. Alors, comme ils fermentent dans son cœur, comme ils lèvent avec leurs fleurs capiteuses, ces germes déposés par le maître de la mélancolie, germes assoupis depuis les premiers troubles de l'adolescence! Rêverie..., « vague des passions... » Tout près de la phrase qu'il avait copiée naguère, à la Côte-Saint-André, afin d'en orner son album de *romances avec guitare*, combien d'autres phrases avait-il lues dans son Chateaubriand, et qui renaissaient dans son jeune cœur, toutes fraîches, toutes souriantes de cette métamorphose. Trouble délicieux, « lorsque nos facultés jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet... On est détrompé sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et sans avoir usé de rien on s'est désabusé de tout. »

Chose curieuse, et cause nouvelle d'intimité entre Lesueur et le disciple favori : de telles phrases, qu'Hector avaient lues et notées naguère, il les retrouve, copiées par son maître, dans les *Réflexions philosophiques, Conseils aux jeunes Compositeurs*. Ainsi, encore enfant, s'éveillant de lui-même, s'exaltant, dans l'endormeur silence de sa province, il avait pressenti

ce qui est vivant pour l'âme d'un artiste, et ce qui la séduit.

D'où, une nouvelle confiance en lui-même.

Et Lesueur l'affermit encore dans cette confiance : la première qualité d'un artiste, pensait le maître, la raison d'être d'un créateur, c'est « la Volonté ».

Combien cela convient à la nature active, ardente, entraînante d'Hector Berlioz! La mélancolie à la *René*, les charmes de l'incertitude, les frissons du rêve, il peut s'y bercer, parfois, comme à une brise murmurante. Mais, dans son âme méridionale, un murmure se change vite, par un sursaut brusque, en gémissements de rafales et en grondements de tonnerre : « volcanique, volcanisme, convulsif, feux et tonnerres, » — voilà des mots dont il est coutumier, et qu'il emploiera souvent, et longtemps, et même lorsque l'âge l'aura à demi glacé.

A vingt-deux ans, pour le bouleverser, un rien suffit. La conviction qu'il va être un grand homme, qu'il est déjà un grand homme, qu'il a du génie, comme le lui a dit Lesueur, multiplie la résonnance de son âme : sur elle, le moindre heurt fait gronder des échos de tempête. A Nanci, sa sœur si littéraire, il écrit qu'il est « sujet à des moments d'orage ». Et, avec beaucoup de netteté (car il s'observe, il veut conquérir la maîtrise sur lui-même), il note comment se forment ces orages intérieurs. Une idée jaillit, prompte, dit-il, fracassante comme l'éclair; subitement, il rougit, il brûle, il court, il vole, cette idée le consume, il veut en hâte déverser ce trop plein de lave... Feux et tonnerres! les hommes qu'il trouve sont froids comme glace... Cette réaction le brise, le terrasse, l'anéantit.

Ainsi que les jeunes gens nés sous l'universelle influence de Bonaparte, il délire à l'idée de la gloire. Lesueur lui parle de Napoléon : il l'a vu, il a touché sa

main; par lui, Lesueur a été montré à toute une salle frémissante d'enthousiasme! Et Berlioz, comme tous les jeunes gens, songe : ce petit lieutenant d'artillerie, devenu l'Alexandre, le César, le Justinien des temps nouveaux!... ce Prométhée à Sainte-Hélène!... Et l'on vit sous l'étouffoir de ces Bourbons, que les Cosaques ont restaurés. Un Chateaubriand est mis à pied comme un valet; Paul-Louis Courier, cet esprit libre, cet athénien socratique, vient d'être tué comme un chien, au coin d'une haie, par un garde champêtre : crime peu éclairci, mystérieux, qui profite au pouvoir royal. Et cela n'est rien : en quel état sont les Beaux-Arts? Ils sont régis par Sosthène, cette « tête de cheval », et il vient de faire donner à ce « pantin de Rossini » une rente de vingt mille francs! « Absurdité triomphante! » cela ravage notre Hector. — Mais, « un triomphe justement obtenu, écrit-il alors à Nanci, un éclatant hommage rendu au génie ou même au talent, oui, rien ne m'émeut plus impétueusement; je fais soudain un retour sur moi-même, je sens que j'en mériterai un pareil quelque jour, et que, même actuellement, je suis capable de produire du grand, du passionné, de l'énergique, du vrai, du beau enfin. »

Dans ces débauches d'imagination, Hector perd à peine le sens de la réalité. A vingt-deux ans, il a parfaitement perçu que chaque être s'enveloppe lui-même dans un mirage : ce mirage n'a qu'une réalité intérieure, personnelle, passagère; il peut très bien ne pas être en harmonie avec l'ordre habituel des choses. Plus les choses sont éloignées, plus le mirage prend de force, plus il séduit l'âme : « Mes crises ont toujours une violence plus grande, quand je suis éloigné des lieux où se trouvent les objets de mon émotion, parce que l'impossibilité de vérifier les faits amène nécessairement des illusions, ou exagère les vérités. »

Ainsi, entre un délire et le délire suivant, notre Dauphinois n'est pas dupe de lui-même. Il a gardé la netteté latine de ses ancêtres; dans la bibliothèque du docteur, il a pu lire le *Traité des Sensations;* à l'amphithéâtre, au cours de Gay-Lussac, il a pu prendre quelques saines habitudes d'esprit; vraiment, il pourrait goûter les dissections sentimentales de Stendhal, son compatriote : mais le livre *De l'Amour*, publié depuis trois ans, n'a pas eu de lecteurs, et Stendhal vient d'écrire la *Vie* de ce « pantin de Rossini »!

Non, Hector n'est pas dupe : quand il s'abandonne au rêve, son être ardent, imaginatif, conçoit un rêve frénétique, son corps même y goûte un ravissement maladif, spasmodique... Mais Hector sait qu'il rêve, il se donne, de plein gré, à la volupté du rêve : il n'en est pas dupe.

Il n'est pas dupe non plus des « séductions de l'amour-propre ». Quand il compose, ou plutôt quand la première idée d'une composition se présente, « les organes » d'Hector sont en « effervescence ». Puis, il « laisse reposer » son œuvre, il prend le temps de bien se remettre; et, seulement quand il est tout à fait calme, il relit son ébauche comme si elle n'était pas de lui. « Alors, écrit-il dès 1825, si mon ouvrage excite mon admiration, je demeure convaincu qu'il mérite celle de tous les gens qui ont la sensibilité et les connaissances nécessaires pour l'entendre... Ah! si j'étais connu!... »

La dette à Augustin de Pons, malgré les économies de nourriture, malgré les modiques leçons, n'était remboursée que par bien maigres acomptes. Hector se privait; il courait le cachet,... du moins il se proposait de le faire : il continuait (ou peu s'en faut) à vivre en fils de famille. Ces petites misères, auxquelles il se soumettait à sa convenance, qu'étaient-elles comparées

aux avantages de la publique exécution de sa *Messe?* La famille ferait trêve, prendrait patience, ne supprimerait pas la pension. Et puis, aux yeux des camarades, aux yeux du petit groupe qu'il recrute et fanatise dans l'admiration de la tragédie lyrique, quel relief prenait notre Hector! Entre un homme qui a été joué en public et tous les autres qui ne l'ont pas été, quel abîme! Avoir été joué, cela donne une attitude. On est déjà un homme public, on se doit aux autres, on est un guide, un initiateur; il y a un *profanum vulgus* dont on n'est plus; on a l'orgueil et la joie de penser qu'on peut être incompris : « Mon cher Albert, écrit-il, ne perdez pas vos peines à me justifier auprès des gens qui me trouvent coupable... » Ces « gens » ce doit être le père et la mère d'Hector, car alors Albert Duboys est en Dauphiné... De ces gens, continue Hector, « les uns sont des glaces flottantes (*le docteur?*) : laissez-les obéir à la force d'inertie, — les autres sont des fanatiques avec lesquels on ne peut pas raisonner (*la dramatique Mme Berlioz?*) et vous ne pourriez jamais rompre la croûte de préjugés qui les couvre. »

Soudain, à la Côte-Saint-André, on apprit qu'il avait des dettes : tel était le fin mot de la *Messe* triomphante. En effet, Alphonse Robert, le carabin sérieux avait avancé quatre-vingts francs à son cousin pour la location des instruments. Alphonse savait que l'excellent docteur enverrait l'argent : il écrivit à la Côte. Très gentiment, le docteur paya. Mais, que d'inquiétudes : a-t-il d'autres dettes? Comment, et à qui a-t-il emprunté pour payer les musiciens? Si les usuriers se mettent après ce fils de famille,... lui, si jeune, si facile à entraîner, et qui ne sait pas la valeur de l'argent?... Le docteur fit écrire Nanci, afin d'avoir plus facilement une confidence, un aveu.

Hector remercia son père d'avoir remboursé Al-

phonse, et avoua qu'il devait trois cents francs : faible somme, galamment prêtée par un jeune homme « qu'il peut appeler de ses amis. » Sans aucun doute, le docteur paya. D'ailleurs, Hector expliquait fort bien que sa famille l'avait forcé d'emprunter, impatiente d'avoir une preuve que la musique d'Hector était bonne : « Le temps fixé par mon père pour abbandonner (*sic*) la musique approchait ; un succès seul pouvait me sauver... » Ce succès pour la famille, comment le remporter sans bourse délier?... Hector réduisait la somme, n'avouait que le quart de sa dette. Les trois quarts, évidemment, il se proposait de les rembourser par ses propres moyens.

A ce moment (décembre 1825), il était grand bruit d'une prochaine pièce de Weber, pour l'Odéon. Cette pièce aurait pour titre *la Forêt de Sénart*, et, disait-on, serait une adaptation française d'*Euryanthe*.

En réalité, Castil-Blaze, enhardi par les recettes que lui avaient valu les quelques changements apportés au *Freischütz* entre la première représentation et la seconde, prenait mieux ses précautions. D'*Euryanthe*, il ne gardait presque rien. Au livret d'*Euryanthe*, il substituait une vieille comédie de Collé, *la Partie de Chasse sous Henri IV*. Cette comédie même était dépecée afin de recevoir, par tranches, diverses musiques : l'ouverture, de Rossini, était empruntée à *Torwaldo e Dorliska ;* venaient ensuite une cavatine de Pacini, un duo de Meyerbeer (*l'Esule di Granata*), un ensemble du *Freischütz* (qu'on avait supprimé dans *Robin des Bois*), un duo de Generali, et l'air populaire : *Vive Henri IV*... Il y avait même quelques morceaux d'*Euryanthe*.

A coup sûr, ainsi présentée, *la Forêt de Sénart* réussirait mieux encore que *Robin des Bois*. Et pourtant,

quelle vogue avait obtenue le fameux Chœur des Chasseurs! Tout le monde chantait :

Chasseur diligent,
Devance l'aurore;...

et, dans les églises à la mode, on chantait, entre une hymne et un motet au Saint-Sacrement :

Chrétien diligent
Devance l'aurore,
A ton Sauveur encore
Adresse tes chants :
Ave Maria
Gratia plena
La, la, la, la...

Cette musique religieuse flattait les élégantes qui portaient des robes à raies rouges et noires, des robes « à la *Robin des Bois* ».

Hector, comme tous les Parisiens, s'était laissé pénétrer par la musique de Weber. Etonné, mécontent d'abord (car cette musique toute allemande, et d'allure familière, était bien différente du style solennel, un peu guindé, de la tragédie lyrique, des oratorios ou des *pantomimes hypocrites* de Lesueur), — notre Hector, maintenant, dépassait tous les admirateurs de Weber par son enthousiasme. La surprise passée, c'était un ravissement extrême. « Sensations inconnues... » Quel monde étrange, quelle Allemagne fantastique, berceau mystérieux d'un art ignoré, imagine soudain notre impulsif!... Comme tout cela est varié, entraînant, dramatique, passionné, d'un style mélangé, piquant, imprévu !... A l'orchestre, que de jolis détails, que de touches pittoresques, expressives, poetiques!... L'air d'Annette (Agathe) accompagné par les « violons divisés », très doux et sous lesquels les

notes de la basse sont murmurées par les altos, pianissimo (1);... et ces voix lointaines, mystérieuses, pendant la *fonte des balles;* et, pour la chanson à boire, ces deux petites flûtes (piccolo) à la tierce, qui ricanent et hululent sataniquement!... Pour Hector, quelles émotions impétueuses!

Et le chevalier, son vieux maître, lui fait remarquer (avec candeur) qu'il eut, jadis, l'idée de semblables effets...

Aussi, maintenant, contre Castil-Blaze, correcteur de Weber, Hector va rompre des lances. A vrai dire, ce sera moins pour défendre Weber, que pour attaquer Castil-Blaze : celui-ci, en effet, le XXX des *Débats*, vient de se permettre de ne pas s'agenouiller devant Gluck et son *Armide*. Le jeune Berlioz ne peut laisser manquer ainsi au « Jupiter de son Olympe musical » :

Monsieur le rédacteur (2),

Si Gluck revenait,... il sourirait de pitié : « Quoi, dirait-il vraisemblablement, on ne trouve dans mon *Armide* d'autres sujets de discussions que des fautes de gravure, ou des réminiscences prétendues d'airs populaires?... Il n'y a donc pas un homme qui joigne à quelques talens littéraires, des connaissances en musique dramatique suffisantes pour analyser mon ouvrage, donner une idée de l'esprit dans lequel je l'ai composé, et mettre à découvert les traits de génie qui s'y trouvent et qui échappent à un public aveuglé par les préjugés (3).

(1) Voir Berlioz, *Traité d'Instrumentation.*

(2) *Le Corsaire*, 19 décembre 1825.

(3) Hector B..., ici, semble caractériser par avance ses chroniques musicales. — C'est toujours le *Fatalité, je suis né chroniqueur*, et non pas, comme il l'a écrit : *Fatalité, je deviens critique.* Ce qu'il a fait toute sa vie comme journaliste, Berlioz, tout jeune, l'avait dans le sang.

Je n'ai certainement pas toutes les qualités requises pour remplir cette tâche, mais sans avoir de grandes connaissances en littérature, j'en ai en musique qui pourront être utiles dans une pareille polémique. *Je sais tout Gluck par cœur, j'ai même retenu le plus grand nombre des parties d'orchestre, j'ai copié plusieurs de ses partitions pour études* (sic); *enfin, je crois le connaître autant que possible* (1).

En conséquence, il me paraît clair que dans la dispute qui s'est élevée,... il y a des erreurs et des vérités, et beaucoup de malentendus. « Ah! ah! vont-ils s'écrier l'un et l'autre, voici du nouveau, nous avons tort tous les deux, et nous allons être traités par cet amateur comme les Plaideurs de La Fontaine! »

Ne vous effarouchez pas, Messieurs; d'abord, je ne suis pas amateur, mais artiste, et comme tel je puis parler de mon art avec l'assurance que doivent donner de longues études, la fréquentation des grands maîtres et de profondes réflexions. Or donc :

..... (2) fautes de gravure;... quintes qui se suivent, écrites certainement à dessein par Gluck et voilées avec une adresse étonnante...

... Mais qui pourrait se défendre d'un mouvement d'indignation en lisant le compte qu'ont rendu d'*Armide* plusieurs journalistes, entr'autres M. XXX des *Débats?* Quoi? Le final du premier acte *ne produit aucun effet?...*

Le « *Notre général vous rappelle* » *ne cause aucune émotion?* Les chants de Renaud et d'Armide sont *sans développement et ont toujours l'air tronqués?* L'ouvrage entier est composé dans *un faux système de déclamation dont* ON *est bien revenu?...*

Eh! malheureux, que vous faut-il donc? Vous n'avez donc point de sang dans les veines, si le terrible cri de guerre, qui rappelle à la gloire l'amoureux Renaud, ne vous fait pas tressaillir!... Mais que signifie ce ON? M. XXX, qui est-ce qui est revenu du système de Gluck? M. XXX,

(1) Nous avons pris la liberté de mettre en italique cette phrase : elle est à méditer.

(2) Nous coupons.

qui est-ce qui trouve la moitié de la musique d'*Armide* ridicule? M. XXX, qui est-ce qui trouve le poème mauvais, le principal rôle antimusical, les décorations mesquines, les ballets sans fraîcheur? C'est M. XXX. Mais quel est, dira-t-on, cet inexorable critique, ce redresseur de torts, ce correcteur universel? C'est sans doute quelque grand compositeur, quelque poète lyrique, ou au moins un membre de l'Académie... Non; c'est plus que tout cela : C'est M. Castil-Blaze.

Hector B.

On dira : « S'attaquer ainsi à Castil-Blaze! Le jeune Hector est bien téméraire... »

Nenni, il était fort avisé.

A ce moment même, on allait essayer de couper, par avance, les bénéfices de Castil-Blaze sur *Euryanthe*, et on allait essayer de révéler qu'il avait dépouillé Weber du *Freischütz* : non seulement Weber ne toucha rien, mais encore on défigura son œuvre. Et, avec *Euryanthe* métamorphosé en *Chasse sous Henri IV*, ce serait bien pis.

Or, le coup contre Castil-Blaze allait partir du *Corsaire* même. « Hector B... », par ce journal qui lui était si favorable, ne pouvait pas manquer d'être au courant.

Weber, ou plutôt ses éditeurs avaient déjà projeté d'agir. Weber, pour l'instant, attendait. Il avait écrit de Dresde, le 15 décembre, une lettre trop bonne, trop débonnaire, à Castil-Blaze. Mais les éditeurs, défendant leurs gains, veillaient : en Allemagne, le Schlesinger de Berlin; en France, le Schlesinger de Paris, frère de l'autre. Au *Corsaire* même, le Schlesinger de Paris allait bientôt faire paraître le double de la lettre à Castil-Blaze. Toutefois on attendait encore : Weber voulait qu'on y mît le plus de douceur possible; il s'était adressé à la « loyauté » de Castil-Blaze...

Il attendait...

Point de réponse.

Nouvelle lettre de Weber (4 janvier 1826) : il accuse Castil-Blaze, comme il en a le droit, de vol. — Il charge Schlesinger de faire passer sa légitime protestation dans tous les journaux de Paris : pour être vengé du premier vol et garanti contre le second, il compte sur « le sentiment de la justice, si vif chez la nation française ».

Weber, on le voit, ne connaissait guère Paris. Castil-Blaze était journaliste. Les journalistes étouffèrent les lettres du compositeur allemand : elles ne purent paraître que dans *le Corsaire*, le petit journal sans grande importance où polémiquait « Hector B... ».

Personne ne s'en occupa.

« Feux et tonnerres! » Le jeune Berlioz en fut pour sa généreuse charge à fond contre Castil-Blaze, — généreuse, téméraire, mais aussi fort avisée et opportune. Il avait bataillé botte à botte avec un éditeur de musique, Schlesinger. Et cela ne peut pas nuire à un débutant qui a une *Messe*, une *Révolution Grecque* et des romances en manuscrit...

Donc Castil-Blaze prend le *Freischütz*, l'arrange (?), touche tous les droits au théâtre, publie la partition, touche tous les droits en librairie pour cette partition et les morceaux détachés et les arrangements et même pour le cantique *Chrétien diligent* qui fait fureur, — et Weber ne peut rien contre cela... Avec douceur et malice, il écrivait à Castil-Blaze : « Laissez-moi espérer que rien qu'une négligence assez naturelle aux artistes ait pu vous faire oublier tout à fait l'existence du compositeur du *Freischütz*. »

Euryanthe, ayant pour nouveau livret *la Partie de Chasse sous Henri IV*, et pour nouvelle musique des fragments pris à sept ou huit auteurs allemands, français, italiens, — et même à Weber, — *Euryanthe*

fut représentée sous le titre : *la Forêt de Sénart* (14 janvier 1826).

Une fois la pièce lancée, Castil-Blaze, enfin, répondit (1). Les droits d'auteurs cessaient à la frontière : les vols de Castil-Blaze étaient donc légaux. Quant aux arrangements, ils furent nécessaires : la première du *Freischütz* avait été une déroute; mais, grâce à l'habileté de Castil-Blaze, Weber put devenir populaire en France : il était l'obligé...

La Forêt de Sénart eut du succès, mais moins que *Robin des Bois.*

« Ruine, destruction, fin totale de l'art, écrira plus tard Berlioz... Ne devrions-nous pas dénoncer le coupable, le poursuivre et lui crier de toute la force de notre courroux : « Ton crime est ridicule; ta stupidité « est criminelle. Sois bafoué, sois conspué, sois mau- « dit! Désespère et meurs! »

.

Un mois après cette *Forêt de Sénart*, un matin, Hector passe, comme il faisait souvent, chez Lesueur. C'était le 27 février 1826.

— « Weber sort d'ici... Cinq minutes plus tôt, vous l'eussiez entendu me jouer sur le piano des scènes entières de nos partitions : il les connaît toutes. »

Tel est le mot du vénérable Lesueur rapporté par Berlioz, vingt ans après, dans *les Débats.* Ce mot demanderait à être nuancé. On délaissait le vieil auteur des *Bardes.* Et Weber, à qui allait alors toute cette vogue, n'avait que trente-cinq ans : un heureux continuateur, insinuait le vieux maître...

Toute la journée, Hector courut dans Paris pour rejoindre Weber, et le voir. Course folle. Weber n'avait

(1) *Débats*, 25 janvier.

que cinq jours à rester à Paris. On lui faisait fête; on l'invitait; l'éditeur Schlesinger organisait un dîner en l'honneur de son auteur; Fétis le recevait au Conservatoire dans sa classe de composition; Kreutzer, Cherubini, Paër, Berton, Catel, Auber, Onslow, Pixis, Panseron, Boïeldieu, tous les compositeurs en vue échangeaient des visites avec l'auteur du *Freischütz*. Et il ne faut pas oublier les démarches, pourparlers, rendez-vous, avec directeurs, chanteurs, librettistes : on voulait tirer encore de lui trois opéras!...

Pauvre Weber... A bout de forces, miné par la phthisie... Il n'aspirait plus qu'au repos : voilà quelques années, pendant dix-sept mois, il n'avait pas pu écrire une note... Et maintenant, avec ces sursauts d'agitation fébrile durant cinq jours, déjà la fin, l'agonie.

Dans cette torpeur secouée d'éclairs, deux choses, à Paris, lui firent plaisir : de bonnes huîtres, et *la Dame Blanche*. — *La Dame Blanche* était alors dans toute sa fraîcheur.

Donc, pendant cette journée du 27, Hector ne put rejoindre le malheureux Weber cahoté, martyrisé par la gloire, c'est-à-dire par le pouvoir de drainer l'argent du public dans les poches des directeurs, éditeurs, et autres courtiers musicaux.

Weber, agonisant, était leur proie.

Le soir de ce 27, il dut paraître à l'Opéra. On reprenait l'*Olympie* de Spontini, avec Mme Branchu. Depuis longtemps on attendait cette solennelle reprise; mais Spontini n'en finissait pas de corriger une musique déjà corrigée lors des représentations de Berlin. *Olympie* était cette tragédie même avec laquelle l'astucieux et haineux Spontini avait naguère essayé, à Berlin, d'écraser le *Freischütz* naissant. — A l'Opéra, le 27, Weber parut et disparut. Hector ne le vit pas.

Trois jours après, Weber prit la diligence et partit pour Calais, Douvres et Londres. Le mourant allait hâter sa fin en faisant répéter *Obéron :* ce chef-d'œuvre n'aura d'ailleurs qu'un demi-succès...

Le passage de Weber à Paris, évidemment, fut un sujet de conversation parmi les musiciens. — « Et notre ami Castil-Blaze? » se disait-on en souriant... On parlait aussi des prévenances de Cherubini, de ses deux visites à Weber. On parlait d'un après-midi passé par Weber dans la coupole du Panthéon, sur les échafaudages où Gros peignait de grandes figures allégoriques. Mais on parlait surtout (et combien Hector, combien les élèves de Lesueur écoutaient cela!) — on parlait de « ce pantin de Rossini », de ses mielleuses cajoleries pour amadouer Weber. Weber détestait Rossini. L'Italien le savait. A Vienne, voilà trois ans, la haine du doux Weber contre « le cygne de Pesaro » s'était montrée avec éclat. A Paris, le cygne de Pesaro entoura Weber de ses onduleuses caresses. Etrange spectacle. Ce cygne de Pesaro était un gros homme, grand et gras, magnifique et superbe, la face épanouie, les yeux rieurs, la mâchoire solide, la bouche large; il avait la faveur des princes et de la foule, il avait des pensions, du génie, des succès (publics et autres); à le voir, la haine, l'envie tombaient : c'était l'image du bonheur bonhomme... Et Weber, petit, étriqué, vidé par la phthisie, tête longue, jambes torses, — un squelette mal fait... Mais, quelle expression dans le regard et le visage : mélancolie, douceur, calme, volonté, tendresse, c'était toute la vieille âme allemande, celle qui vit encore dans les figures des vieux peintres, Holbein, Dürer, Cranach... Oui, on parlait beaucoup des souples caresses de Rossini. « Ce pantin de Rossini!... »

— « La musique de Weber me donne la colique », dira

bientôt le cygne de Pesaro. Et cet aveu, dépouillé d'artifice, sera noté par Berlioz même.

Weber avait quitté Paris le 2 mars. — Dans le mois, c'étaient les Concerts Spirituels : Hector avait une composition à y présenter, « *La Révolution Grecque*, scène héroïque à grands chœurs et à grand orchestre (1) ».

La Révolution Grecque peut à peine être considérée comme de la musique de Berlioz. Cette scène héroïque, à grands chœurs et à grand orchestre, est plutôt le devoir tumultueux et appliqué d'un écolier qui n'a fait encore que de pauvres études, et avec un maître bizarre. Cela imite Gluck et Spontini, mais avec d'étranges gaucheries. Pour dramatiser les paroles, çà et là, l'élève de Lesueur a de bonnes intentions;

(1) Il est vraisemblable que la première idée (ou même l'esquisse) de cette *Révolution Grecque* datait déjà d'un an ou dix-huit mois. Il est vraisemblable aussi que Berlioz, par la suite et notamment en 1828, fera des corrections.

Une lettre de Berlioz au surintendant (12 mai 1828), lettre dont nous avons vérifié le texte sur le manuscrit (Archives nationales), pourrait prouver que les démarches pour faire jouer cette *Révolution Grecque* sont du printemps de 1825 : « Il y a *trois* ans », écrit très lisiblement Berlioz. Mais on peut supposer que le trop jeune Berlioz, pour se vieillir et donner plus de poids à sa demande, écrivit « trois ans » à la place de « deux ans »; on peut supposer aussi qu'il confondit les démarches pour sa *Messe* (1825) et celles pour la *Révolution Grecque*. Et puis, le certain, c'est que le livret de cette « scène héroïque » parut et fut annoncé par le *Journal de la librairie* en mars 1826.

Malgré tout, nous avouons notre incertitude. Nous refusons de prêter aux documents une précision et une portée qu'ils n'ont pas. Donc, nous nous contenterons de grouper ce qui se rapporte à la *Révolution Grecque*, dans le mois de mars 1826. Mais nous prévenons le lecteur qu'on pourrait placer cela en mars 1825.

Si l'on songe que les *Huit Scènes* sont de 1828, on est tenté de remonter d'un an, et plus, l'élaboration de la *Révolution Grecque*. C'est pourquoi, dans notre récit, nous avons parlé de cette « scène héroïque », comme d'un projet, d'un essai confusément conçu, en gestation, et cela dès 1824. (Voir p. 134 et 198.)

pour les réaliser, il n'évite pas toujours les harmonies creuses, plates. Dans l'ensemble de l'œuvre, l'écriture est assez commune : accords consonnants, parties qui se doublent, qui renforcent le son... Quant à essayer de développer par la « marche des voix », il y songe bien peu; et s'il y songe, il ne trouve que des imitations ou des mouvements contraires fort touchants par leur pauvreté. Du contrepoint, de l'harmonie véritable qui résulte de la marche simultanée de plusieurs voix, le jeune Berlioz, à vingt-deux ans, ignore presque tout.

Du moins, les tragédies lyriques, la lecture des partitions dramatiques et les auditions à l'Opéra, les entretiens avec Lesueur, lui ont donné un véritable culte (et déjà une maîtrise) pour l'expression. Expression par la mélodie, par le rythme, par les sonorités, par l'harmonie qui accompagne le chant, par les dessins d'orchestre, par le volume du son. Cet apprenti musicien ignore tout de la musique (déclarerait un professeur allemand, un Zelter); mais déjà chaque note qu'il écrit tend à être expressive. Enfin, bien qu'il faille tenir compte des corrections ultérieures, chaque morceau de la *Révolution Grecque* a un commencement, un milieu et une fin; bien que ce soit l'œuvre d'un débutant, ce n'est pas beaucoup trop long, et c'est parfois en mouvement : Hector est vraiment un Latin, un méridional, un homme né pour la parole, le geste, l'action immédiate; d'autres sont nés pour la contemplation ou le repliement sur soi-même... Ici, des effets, des surprises. Ce débutant, qui voit à l'Opéra comment l'on écoute, sait qu'il faut stimuler l'auditeur, le piquer, l'étonner. « Tous les genres sont permis, sauf le genre ennuyeux », a dit Voltaire. Serait-ce là le souci d'un jeune musicien allemand? Il penserait plutôt aux arcanes du contrepoint...

Bref, la *Révolution Grecque* est d'un ignorant, déjà ingénieux, qui aura bientôt le génie de la touche pittoresque et de l'expression.

Cet essai, le premier que Berlioz ne fera pas disparaître, le premier aussi qu'il n'utilisera pas dans une œuvre ultérieure, semble être un document assez curieux : il faut l'analyser.

La *Révolution Grecque* est une *scène lyrique* pour voix et orchestre. Hector l'appelait une « scène lyrique pour grands chœurs et grand orchestre ». Le futur auteur de la *Symphonie Fantastique* avait déjà le goût des titres voyants. — La *Révolution Grecque* a pour poème quelque cinquante vers du brave Humbert Ferrand. La scène peut durer huit ou dix minutes : on répète donc très souvent les mêmes paroles.

Lève-toi, fils de Sparte! Allons, n'entends-tu pas
Du tombeau de Léonidas
Une voix accuser ta vengeance endormie?...
On te vit, le front ceint de mépris et de honte,
Préparer, souriant comme au jour d'Amathonte,
L'holocauste sanglant de notre liberté.

Ainsi chante un « héros grec », basse noble. Puis il évoque ces « vils tyrans » qui « nourrissent leur indolence et leur orgueil avec le sang de la patrie... » Il se tait. L'orchestre continue : alors, d'après une indication de notre Hector, toute semblable à celles de Lesueur, « les traits et la voix du héros qui exprimaient la fureur et l'indignation doivent prendre une expression de tristesse concentrée et d'attendrissements ». Cela dure pendant trois mesures. — Le vénérable Lesueur appelait cela *pantomime hypocritique*. On le voit : le disciple, sacrifiant tout à l'expression, n'oubliait pas, dans sa musique, le visage du chanteur.

Un « prêtre grec », autre basse noble, chante à son tour : « Hellènes, Hellènes,

L'astre de Constantin a brillé dans les cieux!
A ses clartés victorieuses
Marchez, marchez en foule à l'immortalité!

Puis, sur ces paroles, les deux basses nobles chantent à la fois. Et bientôt le peuple, chœur d'hommes, reprend :

Marchons, marchons en foule à l'immortalité!

Cet ensemble dure au moins cent cinquante mesures.

Soudain, au long *fortissimo* des voix d'hommes succède un petit chœur pour voix de femmes, très doux, un peu lent. C'est une prière. Elle finit *pianissimo*.

Aussitôt un ensemble de voix d'hommes, violent, dramatique...

Nouvel effet : comme le chœur va finir, une sonnerie de trompettes, dans un autre ton, l'interrompt. Etrange sonnerie. Et la voici qui se meurt, comme dans un brusque éloignement. Alors, une harpe égrène dans le silence ses notes mélancoliques...

Quel bruit sur ces bords expire?...
Tyrtée éveille sa lyre,...

chantent les hommes *sotto voce* et « avec étonnement ».

Peu à peu, l'ensemble des voix arrive au *fortissimo*, le chœur va finir... Tout à coup, nouvel effet : Tamtam, attaque dans un autre ton, — et le chœur repart.

Il finit enfin : « Aux armes, aux armes,

Nos fers ont soif de combats et de sang!

Telle est la *Révolution Grecque, scène héroïque à grands chœurs et à grand orchestre.*

Or, la semaine sainte (fin mars 1826) approchait. Hector, le fidèle Humbert Ferrand (intéressé à la musique inspirée par son poème), firent imprimer le livret. — Hector se remua pour faire exécuter sa musique aux Concerts Spirituels.

Par un succès, il rassurerait sa famille.

Donc il remit en branle tous les gens qu'il put, et en particulier ceux qui avaient des liens avec le pouvoir. Par Duboys, par d'autres ultras, par des représentants de l'Isère, le fils de l'ancien maire de la Côte-Saint-André sut obtenir une lettre du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant, pour Kreutzer. Sans doute, une telle lettre, tombant du plus haut degré de la hiérarchie des Beaux-Arts, toucherait-elle Kreutzer plus que ne l'avait touché, voilà trois ans, le dithyrambe d'Hector : « Oh Génie! je succombe, je meurs, les larmes m'étouffent!... Votre *Mort d'Abel!...* sublime! déchirant! pathétique!!... » A cette enfantine demande de rendez-vous, pas de réponse. — Mais, à la lettre du Surintendant?...

Kreutzer, par sa situation à l'Opéra et par l'ascendant de son passé, gardait la haute main sur les Concerts Spirituels. Il n'était plus chef d'orchestre à l'Opéra : il e gonflait plus à loisir d'indépendance et de fierté. Alors, il approchait de la soixantaine. Né sous Louis XV, fils d'un « Violon du Roy », il avait été un enfant prodige. Puis, sa virtuosité, ses concertos, ses *Etudes* ou *Caprices*, ses tournées de concerts à travers l'Europe, sans oublier, pendant la Révolution, l'Empire et la Restauration, plus de quarante opéras, ballets ou opéras-comiques, *Lodoiska, Paul et Virginie, Ipsiboé, la Mort d'Abel,*

avaient fait de lui l'un des musiciens les plus célèbres, les plus glorieux de toute l'Europe. Beethoven, dès 1805, lui avait dédié une sonate pour piano et violon; le violoniste-compositeur l'avait presque dédaignée : son nom, aujourd'hui, ne vit plus que par ce titre : *la Sonate à Kreutzer*.

Mais le jeune Berlioz était recommandé par le Surintendant.

Quand il vint, pendant le carême de 1826, trouver le glorieux Kreutzer, il fut congédié d'un mot :

— « Mon bon ami, nous n'avons pas le temps d'étudier les compositions nouvelles. »

Tel était, sur Kreutzer, le pouvoir d'une lettre du vicomte Sosthène, surintendant des Beaux-Arts.

Et l'ancienne lettre d'Hector, la lettre pathétique « Oh Génie! je succombe, les larmes m'étouffent... » ne l'avait pas même amadoué! Il n'avait pas même jeté les yeux sur *la Révolution Grecque !*

Hector, sur le vieux Kreutzer, fit agir Valentino, chef d'orchestre à l'Opéra; il fit agir le chanteur Prévost, il fit agir Gardel, il fit agir le bon, le pieux, l'affectueux Lesueur. A Lesueur, vieux camarade, Kreutzer répondit :

— « Que deviendrions-nous si nous aidions ainsi les jeunes gens? »

Il faut louer cette franchise, elle est rare.

D'ailleurs, une telle réponse est suspecte. Kreutzer pouvait penser ainsi; toutefois, parlant au mystique Lesueur, il a dû faire une réponse moins franche, mais plus digne.

Cette année-là, aux trois Concerts Spirituels, on joua du Rossini, du Cherubini, du Viotti et du Berton, et deux fois du Kreutzer (fin mars).

Cependant, au jugement de ses parents, que faisait

Hector? Qu'était-ce que ces romances qu'il publiait à ses frais, *Toi qui m'aimes, verse des pleurs*, ou *le Montagnard exilé*, paroles d'Albert Duboys, — ou encore *le Maure jaloux*, ou *Pleure, pauvre Colette?* (1)...

A quel résultat arrivait-il? Pouvait-il, à une mère si exaltée, imbue de préjugés si violents contre les gens de théâtre, avouer que ses efforts tendaient à faire de lui un compositeur dramatique? Ses dieux étaient Gluck, Spontini, Lesueur : pouvait-il confesser cette foi profane? Et, s'il ne composait que des *Messes*, quelle position, quels gains aurait-il? Pour la première *Messe*, le docteur avait dû débourser...

Hector résolut donc de concourir pour le prix de Rome.

Que savait-il? Comment ferait-il un exercice d'école?... Lesueur lui trouvait du génie, mais il pouvait prévoir que Cherubini, ou tel autre puriste, serait impitoyable pour le contrepoint de cet instinctif.

Lesueur aimait son disciple : sans doute, à ce moment, le prit-il souvent avec lui.

Hector, d'autre part, tâchait d'intéresser sa famille à la musique. A Nanci, sa sœur si littéraire, il envoyait des morceaux de *la Dame Blanche*, le grand succès de l'hiver : « Ce sont de fameuses vieilleries!... Et voilà ce qui triomphe! »

Vint le concours : le jeune Berlioz, éliminé à la première épreuve, ne fut même pas admis à concourir.

Le docteur l'apprend. Aussitôt, il fait savoir à son fils qu'il supprime toute pension : qu'Hector revienne à la Côte-Saint-André.

Mais Lesueur, l'excellent maître, s'entremet. Il

(1) 1826, date approximative. De ces essais, il n'y a vraiment rien à dire. (Voir, d'ailleurs, p. 201. *Le Dépit de la Bergère.*) Mélodie assez expressive et voulant suivre le sens des paroles, passages fréquents du mineur au majeur et réciproquement...

affirme au docteur qu'on ne peut avoir aucun doute sur l'avenir musical de son fils : « La musique, écrit-il, lui sort par tous les pores. » Et, pour gagner la dévote et dramatique Mme Berlioz, Lesueur, qui ne manquait pas d'onction, ajoute que c'est un crime de laisser sans culture les dons du Ciel : l'homme élu se doit aux desseins de la Providence...

— « Je suis un incrédule, Monsieur! »

Ainsi débutait la réponse du docteur, homme doux, timide, mais violent par à-coup.

Hector revint donc à la Côte-Saint-André.

Accueil glacial. Les parents font le silence autour d'Hector; on le laisse seul, on va et vient comme s'il n'était pas là. Tactique de femme (tactique de prêtre?)...

Le docteur, après quelques jours, ne peut y tenir. Il parle : l'explication entre le père et le fils n'aboutit qu'à les buter l'un et l'autre.

Hector ne mange plus, mais le docteur ne dort plus.

Hector, sur la colline fraîche et boisée, erre le long du Biel, ou dans le verger du Chuzeau; parfois, pour être plus seul encore, il erre dans la plaine brûlante : sur le chemin poussiéreux, les noyers, çà et là, font une ombre froide; dans les champs, le blé haut, décoloré par cette lumière méridionale, exhale une chaleur de four, les insectes bourdonnent; au-dessus du Rhône, au ras des Cévennes, de petits nuages roses se forment et s'évanouissent; les Alpes disparaissent dans une brume bleutée; là-bas, il y a Murianette, Meylan, le Saint-Aynard... Souvenirs souriants, Estelle Dubœuf, *Estelle et Némorin*, premiers émois, rêveries passionnées de l'adolescence... Dans la plaine de Bièvre autour d'Hector, l'air vibre comme au-dessus du feu... Personne... Il erre des journées entières. Quand il

rentre, il s'enferme dans sa chambre. Si quelqu'un (ses sœurs ou le petit Prosper) lui parle, il répond à peine et disparaît. Sa pensée s'obscurcit. Il lui semble que sa tête, à force de bouillonner, se vide. Sa fureur, elle-même, tombe. C'est une lente et continue dépression par étouffement.

Dans cette lutte muette, ce fut le docteur qui céda : avait-il le droit, après tout, de sacrifier cet enfant aux idées, aux préjugés d'une femme dévote, acariâtre? Lui-même, n'avait-il pas déjà assez souffert de cette même femme?... Toute une nuit, il hésite.

Soudain, au matin, cet homme timide prend un parti énergique : il va faire acte d'autorité contre sa femme. Donc, il réveille Hector :

— « Habille-toi, viens dans mon cabinet, j'ai à te parler. »

Sans doute, à cette heure-là, Mme Berlioz et ses demoiselles étaient à la messe. Libre de parler, le docteur apprend donc à son fils qu'il l'autorise à retourner à Paris pour étudier la musique. Hector saute au cou de son père.

— « Oui, mais n'en dis rien ici, continue le docteur... Pour nous éviter à tous des scènes pénibles, tu partiras en secret. »

Aussitôt, délires de joie : il parle, il est aimable. Fort gai, prompt à rire quand il est bien disposé, le voilà qui joue avec son petit frère Prosper; l'enfant a un grand sabre et imite l'oncle Marmion, maintenant colonel... Hector, par de gentilles et tendres paroles, console Adèle de n'avoir encore que douze ans : elle voudrait être aussi demoiselle que sa grande sœur...

Avec Nanci, ce sont des confidences sans fin. « Hector, écrit Nanci dans son *Journal*, m'a trop parlé

pour mon repos ». Que de projets, que d'agitations, quelle fièvre de gloire! Cela grise, cela brise la spirituelle, la littéraire Nanci. D'habitude, elle s'exalte avec plus de mesure : elle *genlise*... A son frère elle se plaint de cette vie provinciale : on fait des visites, on se reçoit; l'hiver, on danse; l'été, ce sont des parties de campagne.... Mais, avec qui Nanci peut-elle goûter les charmes de la conversation? Et puis, la maison est triste, maussade. Le docteur, maladif, fait le plus souvent grise mine. Quant à Maman, toujours agitée, bouleversée pour un rien, dérangeant tout, faisant des scènes aux domestiques... Pendant la dernière lessive la maison était inhabitable : c'était un branle-bas, une invasion de femmes à la journée... Par bonheur, une telle cérémonie, gloire d'une ménagère provinciale, ne revient qu'une fois ou deux par an : Mme Berlioz, pour bien prendre rang parmi ces dames de la société côtoise, tient à honneur d'espacer ses lessives. Cela prouve l'abondance du linge. Et quand on lessive, tout le pays le sait.

Un jour, Hector reçoit une lettre d'Humbert Ferrand, le poète des *Noces d'or d'Obéron et de Titania*, le poète de *la Révolution Grecque*. Hector montre la lettre à Nanci : ce brave Ferrand, plein des plus nobles aspirations, visitait alors le couvent de la Grande Chartreuse; sous peu, il sera à la Côte-Saint-André. Il s'annonce par une grande épître, toute brillante de pensées sur les harmonies de la nature et de la religion : « ... la Grande Chartreuse, ce n'est pas encore le ciel, mais ce n'est plus la terre : non, Hector, la religion n'est pas un vain mot! »

Nanci est ravie : quelle chose regrettable, pense-t-elle, que mon frère soit éloigné de ces sentiments! ils sont un guide pour la jeunesse, et une consolation

pour les derniers jours. Et Nanci (elle a vingt ans), est impatiente de connaître Ferrand, cette grande âme.

Ferrand arrive. — Nanci, espiègle, prompte à saisir les ridicules, peut à peine se retenir. Quel visage! Ce nez et ce menton ont « une invincible attraction l'un pour l'autre »; non, le nez du Père Aubry, qui « se dirigeait vers la tombe », n'était rien, près du nez de cette grande âme. Et quelle voix, tantôt fifre, tantôt basson!... Pourtant, Humbert Ferrand parle d'abondance, avec une élévation onctueuse. Le soir, par ce mois de juillet si accablant à la Côte, près de cette plaine sablonneuse et brûlée, — le soir, après le repas, lorsque dans le petit jardin on attend le serein sous le cognassier du docteur, Humbert Ferrand explique à ces dames les douceurs de la foi, et il trouve, écrit Nanci, « de nouvelles raisons pour la faire aimer... »

Cependant, « la joie délirante » d'Hector n'avait pas échappé à Mme Berlioz : le faible docteur a cédé, devine-t-elle, et il ne l'avouera qu'après le départ d'Hector; voilà deux ans, il a rusé de même avec elle... Cette fois, cela n'ira pas jusqu'au bout!... Elle attend, elle se contient. Et sa fureur s'accroît. Aura-t-elle donc le dessous? Se laissera-t-elle jouer, et jouer par son mari?

Le jour du départ, peu avant l'heure fixée, elle cherche son fils. Mais déjà, il a surpris « les regards étincelants » de sa mère; vite, il s'est terré dans un recoin : plus qu'une heure ou deux, il s'échappe vers Paris et triomphe!...

Elle le trouve. Très digne, elle suit le plan d'attaque qu'elle s'est tracé. Elle cesse de tutoyer son fils : avec la froide solennité du *vous*, elle lui défend de retourner dans la capitale!

Au visage bouleversé de sa mère, il voit que la

scène va tourner au dramatique : cette maman, elle ne peut rien faire avec tranquillité; toujours des cris; elle dramatise tout, même les lessives!... Hector, donc, ne répond rien.

Mais il ne faiblit pas.

Alors, par la tendresse, la colère, les larmes, les cris, elle le supplie de ne pas être un homme de théâtre : « ils sont excommuniés dans cette vie; dans l'autre, ils sont damnés! »

Hector ne promet rien.

Exaspérée, affolée, délirante, la pauvre femme se jette à genoux; et elle reprend le tutoiement :

— « Va te traîner dans les fanges de Paris,... tu n'es plus mon fils, je te maudis!... »

Elle s'enfuit. Elle quitte cette maison : elle n'y est plus chez elle, ses enfants ne sont plus à elle, elle fuit. — Elle s'arrête au domaine du Chuzeau, et reste à bouder près du petit pavillon.

Le docteur, vraiment, était embarrassé. Sans doute, à lui qui avait si souvent plié sous de telles violences, il ne déplaisait pas que quelqu'un eût résisté : ce jeune Hector aura la fermeté de son grand-père... Mais comment le faire partir? S'il voit sa mère, les scènes vont recommencer : on vient la braver, dira-t-elle... Mais peut-il partir sans embrasser sa maman?

L'heure du départ approchait.

Toute la famille, le docteur, Nanci, Adèle, Hector et le petit Prosper, alla donc au Chuzeau.

Mme Berlioz était dans le verger, assise à l'ombre d'un arbre. Elle lisait. Du moins, elle avait un livre sous les yeux.

Dès qu'elle s'aperçut qu'on venait à elle, elle s'enfuit. On la suivit, le docteur l'appela...

On attendit...

Les enfants étaient en larmes autour du docteur... Rien n'y fit.

Sans voir sa mère, maudit par une femme affolée, il descendit donc du Chuzeau vers le séminaire, au coin de la ruelle d'où partait la diligence pour Lyon et Paris.

Le docteur Berlioz autorisait son fils à s'occuper de musique, c'est-à-dire qu'il lui accordait un an ou deux pour donner de sérieuses promesses de génie : faute de quoi, le jeune homme choisirait une autre carrière.

En attendant, Hector était assuré de toucher sa pension, et son père l'autorisait à se faire inscrire au Conservatoire.

V

CONSERVATOIRE ET « COUPS DE FOUDRE »

(Fin août 1826 à fin août 1828)

A peine à Paris, Hector court chez Lesueur. Quel ressentiment le doux, le grave maître aura-t-il gardé de la lettre du docteur : « Je suis un incrédule, Monsieur! » ...

Lesueur (26 août) fait inscrire ce disciple qu'il aime dans sa classe de composition à l'Ecole Royale de Musique (Conservatoire).

Aussitôt Hector organise sa nouvelle vie.

Sa pension, il la touche toujours. Mais. à Augustin de Pons, pour la foudroyante *Messe* de l'année dernière, il doit encore plus de six cents francs; le docteur a remboursé la dette avouée par son fils, le quart de la dette réelle. — Comment se libérer du reste?

Il fait donc ménage commun avec un jeune Côtois.

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE V. — Humbert FERRAND, livret des *Francs-Juges* (au Conservatoire de Paris, manuscrit annoté par Berlioz; à l'Opéra, copie provenant de la famille Ferrand). — H. BERLIOZ, *Les Francs-Juges; Le Cri de guerre de Brisgaw* (fragments de la partition manuscrite; feuilles déchirées; à la Bibliothèque nationale). — *Revue musicale* de FÉTIS. — ELWART, *Histoire de la Société des concerts* (Voir aussi DELDEVEZ, DANDELOT). — WECKERLIN, *Musiciana* (et nouveaux). — H. BERLIOZ, *Herminie*, scène lyrique (ms. au Conservatoire de Paris, publié pour la première fois par MM. Malherbe et Weingartner, chez Breitkopf). — Journaux (Voir chapitres précédents).

Non plus avec son cousin Alphonse Robert, le carabin sérieux. Caractères, goûts, trop différents. Et puis les quatre-vingts francs réclamés par Alphonse au docteur même ont dû jeter un froid entre les anciens camarades de chambre.

Pour économiser, Hector s'associe à un jeune étudiant de condition plus modeste. Ce nouveau camarade est Charbonnel.

Charbonnel, le fils même de l'ancien maire de la Côte, de ce sans-culotte, disaient l'exaltée Mme Berlioz et le groupe des ultras, de cet original vivant à l'auberge par bizarrerie et « fort amateur du sexe, bien qu'on ne lui connût qu'une maîtresse »;... au demeurant, fort brave homme... Mais le bon docteur, monté par sa femme, avait refusé de recevoir le serment!.. Dix ans après, ces querelles municipales, qu'exaspérait jadis la Terreur blanche, étaient presque oubliées : à Paris, le fils du docteur et le fils de Charbonnel, pour cause d'économie, ne font qu'un ménage de garçons. — D'ailleurs, Hector l'avoue-t-il à sa famille?...

Charbonnel, étudiant en pharmacie, excellait à faire la cuisine. Hector quitte sa chambre de la rue du Harlay, ne retourne plus dîner en plein air sous les platanes qui ombragent, en contre-bas du Pont-Neuf, la pointe de l'île : maigres dîners, rêves si violents, si doux, au crépuscule... Avec Charbonnel, il revient habiter au quartier latin, rue La Harpe.

Et les voilà, tous deux, qui vont aux provisions, montent leur ménage, marchandent aux éventaires, et projettent d'inscrire, chaque jour, toutes leurs petites dépenses. Le 6 septembre, ils commencent leur carnet. Le plus coûteux, c'est l'achat du matériel, fourneau, pot à bouilli, écumoire, soupière, deux verres à quarante centimes, et « huit assiettes à

quatre sols ». Une fois installés, ils ne dépensent pas vingt sous par jour et par tête. Le 29 septembre, ils n'achètent que du raisin : pour Hector, quels souvenirs (les vendanges, Meylan, Estelle) ramenés par les économies d'une fin de mois!

Au Conservatoire (2 octobre), les cours commencent. Hector suit le cours de Lesueur et celui de Reicha.

Le directeur du Conservatoire, Cherubini, ne transgressait qu'à demi le règlement : avant la classe de composition, faite par Lesueur, on devait suivre la classe de contrepoint et de fugue, faite par Reicha. L'élève Berlioz, grâce à Lesueur, obtint de suivre les deux classes à la fois : le règlement était presque observé.

Un règlement ne peut pas être plus sage. Il demande qu'on apprenne à écrire d'abord : ensuite, on s'occupera de composer. Le danger, c'est qu'après avoir appris l'écriture pour elle-même, sans souci de l'expression, c'est-à-dire de la musique, un bon élève peut passer toute sa vie à banaliser, à éteindre *sa* musique sous l'écriture de l'école, ou même à ne faire que des pages d'écriture parfaitement vides.

Le futur Berlioz, livré longtemps à lui-même, puis guidé, ou plutôt stimulé, par un maître qui s'était fait sans maître et continuait d'être plus artiste que professeur, — le futur Berlioz n'avait pas suivi cette progression scolaire. Presque jamais il n'avait fait d'exercices à vide; presque jamais il n'avait noirci de ces pages d'écriture, où l'on met des notes sous des notes, non pas pour exprimer quelque sentiment personnel, mais simplement pour se faire la main. Cette chose d'école lui était presque étrangère. Il ignorait ces conventions calligraphiques.

Mais il savait très bien (il le prouvait dans ses

essais divers, depuis sa *Révolution Grecque* jusqu'à sa romance *Pleure, pauvre Colette*), il sentait profondément et par une nécessité de son être, que la musique est un langage à part, destiné à suggérer ce que la parole ne peut dire. Grâce à son génie naissant, grâce aux tragédies lyriques de Gluck ou de ses successeurs, dans lesquelles rythmes, mélodies et sonorités viennent si exactement renforcer l'expression des sentiments indiqués par les paroles, — l'élève Berlioz, déjà, était assez musicien, assez conscient de l'expression musicale, pour subir sans dommage la sagesse du règlement et les conseils de Reicha.

Reicha avait cinquante ans passés. — Né à Prague, il avait vécu à Bonn, à Vienne, et connu Haydn, Salieri, Beethoven, et même le maître de Beethoven, Albrechtsberger.

Certes, si Lesueur était un novateur hasardeux, un chercheur sans tradition, mais trouvant des idées curieuses, des expédients ingénieux; si ce grand artiste incomplet aimait le jeune Berlioz, non pas comme un élève, mais comme un frère plus jeune, un fils spirituel (et peut-être un gendre); — certes, Reicha devait moins plaire au jeune Berlioz. Reicha était un homme d'école, un technicien. Il faisait de la « musique pure », et se vantait d'avoir étudié les mathématiques! Il parlait avec quelque dédain de l'imagination, ou du moins des imageries en musique : pour lui qu'était-ce que ces ouvertures imitatives, chargées d'illustrer, par des sons, un programme? — Reicha écrivit beaucoup de quatuors, de quintettes, soit pour archets, ou de préférence pour instruments à vent; il écrivit des sonates, des variations, des études et des fugues. Même il rédigea des traités techniques. Ceux-ci n'étaient pas de hautes dissertations abstraites, des *Réflexions philosophiques*

sur l'Immortalité de l'Ame, mais bien des guides pratiques, des ouvrages d'enseignement où un professeur, qui eut lui-même de bons maîtres, traitait de l'harmonie ou du pianoforte.

Aussi, aux yeux de notre Hector, Reicha n'était qu'un mathématicien; Reicha n'avait pas d'imagination; Reicha n'était qu'un froid calculateur, un impuissant assembleur de notes; Reicha travaillait, sur le papier, pour les yeux et non pour les oreilles : sa musique produit-elle de l'effet, est-elle expressive, imprévue, dramatique; a-t-elle de l'élan et de la passion?...

A dire vrai, le jeune Berlioz, d'instinct, voyait juste, ou mieux, il voyait comme il avait le plus de profit à voir : son génie, par un vigoureux mouvement réflexe repoussait une influence antipathique. Toutefois Reicha était un bon maître; il savait beaucoup; il enseignait avec sollicitude, et même avec clarté; et sa musique était très honorable (1).

Reicha, Cherubini, Lesueur, ces maîtres n'étaient guère d'accord sur les principes de leur art. Et le succès de Weber venait à la traverse. Et le triomphe de Rossini, emportant les dernières résistances, rejetait bien loin du public ces pauvres vieux maîtres. Leurs

(1) La postérité connaît peu cette musique de professeur. Et nous voici fort embarrassé pour faire sentir au lecteur comment Berlioz pouvait entendre la musique de Reicha. Il aurait pu la comparer à d'autres musiques presque aussi oubliées, et dire, par exemple, qu'elle est comme du Sphor (*Vonetto*), en moins pur, mais avec plus d'intentions. Pour un Jeune-France, c'est académique, sans être tout à fait insignifiant.

Notre romantique jugera Reicha d'un mot : un mathématicien. — Entre élèves, daubant sur les professeurs, que ne devait-il pas dire bientôt : Reicha, né en 1770, comme Beethoven, et à peu près soumis aux mêmes influences : tel est le point de départ. Le point d'arrivée ou de chute, ce sera, à l'Institut, le fauteuil d'un Boïeldieu

Ainsi devait parler le Jeune-France.

œuvres, déjà, allaient à l'oubli. Aux yeux des jeunes gens, elles avaient rejoint « les neiges d'antan »! Même Lesueur, qu'Hector vénérait, — Lesueur, s'il eût voulu faire graver son *Alexandre à Babylone*, aurait dû avancer l'argent de la gravure. Cette œuvre qu'il choyait, on la traitait comme nulle et non avenue. Il attendait donc des temps meilleurs, car il était pieux et magnanime; il attendait que l'on montât cet *Alexandre*, ou que l'on reprît quelque autre de ses œuvres. Il attendait. Il travaillait... Et, chaque jour, devenait plus proche la mort définitive. Quelle misère, ce vieux maître, toujours confiant, mais qui déjà mourait tout entier, lui et ses innombrables manuscrits!

Sur Hector, ardent, plein de vie, peu dupe des apparences, et frondeur comme il convient à la jeunesse, — ces « illustres vieillards, » mal fardés par leurs titres et leurs décorations, pouvaient-ils avoir beaucoup d'ascendant? Ils occupaient des places officielles; mais, aux yeux de notre Dauphinois railleur, ils étaient comme ces invalides qu'on loge autour d'un dôme doré : le dôme des Invalides, songeait-il, n'est pas sans ressembler à la coupole de l'Institut!... Pour l'élève Berlioz, et pour ses camarades, la vie, l'avenir est ailleurs : quand il entre au Conservatoire, après ses études et ses essais personnels, après l'exécution publique de sa *Messe* à grands chœurs et à grand orchestre, il ne peut plus subir ces maîtres :

... ils ont un grand tort;
C'est de s'intituler professeurs d'harmonie
Et de n'être jamais d'accord.

Les élèves doivent se répéter la célèbre épigramme. Ils laissent dire leurs maîtres, s'occupent peu de leurs froids conseils, font en hâte les devoirs prescrits; — et ils volent à ce qui fait battre leurs

jeunes cœurs, à ce qui exalte leurs puissances d'amour et de rêve.

Pour Hector, c'est Gluck, Spontini, Weber.

Donc, il écrit *les Francs-Juges.*

Lénor, ou les derniers Francs-Juges,

Drame lyrique (*sic*) en trois actes.

Le fidèle Humbert Ferrand avait écrit, avait rimé le livret (1). A l'Ambigu-Comique, voilà plus de trois ans, on jouait un drame, *les Francs-Juges.* N'y avait-il que le titre de commun?... Y avait-il quelque analogie dans le sujet?... En tout cas, l'audace de tenter d'écrire une grande œuvre lyrique était moins le fait du placide Humbert Ferrand que de l'impatient Hector Berlioz. Celui-ci, d'ailleurs, demandait à son fidèle ami de lui faire telles choses qui fourniraient des effets

(1) Pour élaborer cette œuvre de longue haleine, et que Berlioz n'acheva même pas, nos deux jeunes gens mirent plusieurs années. D'après ses *Mémoires*, Berlioz se serait interrompu d'écrire *les Francs-Juges* pour composer *la Révolution Grecque.* Cela est à nuancer. De même, cette phrase des *Mémoires* : « Humbert Ferrand avait écrit pour moi un poème de grand opéra, *les Francs-Juges*, et j'en composai la musique avec un entraînement sans égal. »

Les lettres, les manuscrits (Conservatoire, Bibliothèque nationale), montrent que les deux jeunes gens firent comme il était naturel : tâtonnements, interruptions, morceaux vite improvisés, arrêts d'un ou plusieurs mois.

En octobre 1829, Berlioz semble encore revenir à ses malheureux *Francs-Juges;* et *les Francs-Juges*, à l'Ambigu-Comique, sont de 1823. Toutefois, en plaçant le travail de Berlioz entre 1825 et 1828, et surtout, chose plus vraisemblable, entre l'été de 1826 et l'été de 1828, on voit que Berlioz eut le plus de loisir, pour s'occuper des *Francs-Juges*, vers l'*automne* de 1826.

A ce moment, peut-être, et sur les passages qui lui plaisaient il put travailler, ainsi qu'il le dit, « avec un entraînement sans égal ».

Puis, comme les œuvres qu'on hésite à abandonner, et qu'on laisse enfin, cela traîna pendant des années.

Et, peu à peu, Berlioz y vint prendre des idées, ou des fragments, soit pour les développer, ou pour les intercaler tout d'une pièce dans des œuvres nouvelles.

musicaux : dans le livret même, on sent le disciple de Lesueur et des tragédies lyriques (1).

Le sous-titre « drame lyrique » ne doit pas donner le change. Plus tard ces deux mots, dans le système de Wagner, auront une signification (et une portée) qu'ils n'ont pas ici. Gluck et ses continuateurs avaient écrit leur musique sur des sujets (et presque des poèmes) de tragédies : ils avaient appelé leurs œuvres « tragédies lyriques ». Vers 1827, les jeunes littérateurs mèneront grand bruit autour du changement de la tragédie en drame; alors, notre musicien romantique pourra, dans un remaniement du livret, faire adopter à Ferrand le sous-titre « drame lyrique ». Plus tard encore, il écrira lui-même (*Mémoires*) que *les Francs-Juges* étaient un « grand opéra ».

Peut-être ce sous-titre *drame lyrique* n'est-il qu'une étiquette empruntée à Lesueur : *la Caverne ou le Repentir, Paul et Virginie ou le Triomphe de la Vertu* furent intitulés « drames lyriques ». — Peut-être aussi cette étiquette est-elle prise ici pour des fins toutes personnelles et destinée, notamment, à mieux attirer l'attention du public sur une nouveauté que notre Hector imite de la dernière pièce où elle a le mieux réussi, le *Freischütz :* remplacer le récitatif, çà et là, par du parlé ou du mélodrame.

En tout cas, trois ou quatre ans avant 1830, lorsque l'élève Berlioz s'essaie à sa « tragédie-drame-lyrique », il ne prévoit ni la formule de Wagner, ni même celle de Meyerbeer. il subit alors les influences de Gluck, Weber, Lesueur : il se débat, comme il peut, dans ces courants contraires. Et le livret, qu'il fait soigneusement rimer par le fidèle Ferrand, a tout l'air d'une

(1) Une note manuscrite d'un parent de Ferrand semble indiquer que Berlioz a collaboré au livret.

tragédie de collège, écrite par un élève timide mais qui a lu Walter Scott, et qui se propose d'atteindre à cette noblesse racinienne où atteint Ducis traduisant Shakespeare! — Livret enfantin, mais pas plus mauvais qu'un autre. Livret précieux, pour témoigner des tableaux qui plaisaient alors à l'âme sensible des « jeunes adeptes des Beaux-Arts ».

Premier acte.

Un château fort, sur les confins de la Forêt Noire. « Le jour se lève. Il éclaire peu à peu le haut des tours ». Sur « la place d'armes », soldats, peuple, hérauts...

Quatre hérauts, chantant, font part d'un mariage :

Olmérik d'Amélie est aujourd'hui l'époux.
Qu'il commande à jamais à son cœur comme aux nôtres...

Et ils s'en vont.

Un homme du peuple s'avance. « Il se tenait à part, pendant le chant des hérauts, et laissait apercevoir une indignation concentrée. » Le peuple même, tout en « s'occupant des apprêts de la fête, exprimait, par sa démarche et ses gestes, la tristesse et l'abattement; il n'agissait que pressé par les satellites qui l'entouraient ».

Tout cela, le véritable Lesueur l'appelait « pantomime hypocritique ».

Bientôt le chœur apprend au spectateur la raison de cette « pantomime hypocritique » : Lénor, héritier légitime du trône, est dépossédé par son oncle Olmérik; bien plus, Olmérik veut épouser Amélie, laquelle « jeune princesse » est « l'amante de Lénor! »

Il est temps, amis!... L'heure sonne,
Dépouillez la honte et les fers!
Au fils de Venceslas, guerriers, rendons un trône!
Rendons les monstres aux enfers!

Mais le monstre, c'est-à-dire Olmérik, descend sur le scène par le pont-levis de son château fort. Le peuple murmure, puis s'incline, puis l'acclame, puis s'en va.

Olmérik reste seul.

Seul, — avec un confident. Tous deux (après de longs récits) projettent de tuer Lénor : l'invisible tribunal, partout présent et agissant, la main mystérieuse des *Francs-Juges* le fera périr avant la fin du jour. Pour cela, les Francs-Juges désigneront l'un d'eux, Comrad, le plus brave.

Donc, duo d'Olmérik et du confident; — puis, Olmérik parti, long duo du confident et de Comrad.

Comrad, resté seul, est en proie au remords : pourquoi, brave guerrier, s'est-il laissé affilier aux Francs-Juges; pourquoi leur a-t-il juré une aveugle obéissance?...« Il tombe dans une douloureuse rêverie » : air...

Entre Amélie :

> ... Restez, Comrad; que la triste Amélie
> Trouve du moins un cœur où verser ses chagrins.

Elle confie à Comrad qu'elle épouse Olmérik afin de sauver Lénor; elle chante son amour malheureux dans une *Elégie* (*sic*) :

> La nuit, voilant ces murs et nos montagnes,
> Me ramenait Lénor au pied de cette tour.

Surviennent des Bohémiens, et parmi eux Lénor, déguisé. — Chœurs joyeux :

> Allons, gentille bohémienne,
> Prends ta guitare! A toi l'antienne!

Elle chante, et le chœur reprend.

Alors, après ce divertissement, une sentinelle, du haut d'un créneau :

> Arrêtez, et quels sont vos noms?

Les Bohémiens, comme il convient, disent qu'ils ont tous les noms et que leur pays est le monde. L'un d'eux demande à la sentinelle :

Pourrais-tu nous dire
Où vont les nuages errants,
Où va l'aurore, où vont les vents,
Où s'en va la voix de ma lyre?...

A ces mots, le bohémien « touche un *arpeggio* sur sa lyre ».

La sentinelle les chasse. — Chœur de départ. « Ils se dispersent dans les bois. »

Reste Lénor, déguisé. — Amélie et Comrad sont toujours en scène. — Reconnaissance. — Et bientôt trio :

Le ciel attendri nous rassemble;
Que peuvent Olmérik, ses fers et son courroux?
Mets ta main sur mon cœur... nos cœurs battent ensemble,
Ensemble ils braveront ses coups!

Alors, dans l'éloignement, « des instruments guerriers sonnent la retraite ». La nuit vient (déjà); il faut se quitter. Lénor « contemple avec attendrissement Amélie et le paysage », et il chante :

Frais vallons où dorment nos pères,
Où l'amour me promit une couche de fleurs...

Par moments, coupant cette « élégie », les trompettes sonnent.

Amélie, Comrad reprennent :

Frais vallons où dorment ses pères...

Tout à coup, les trompettes, toutes proches, « paraissent sur les tours et recommencent la sonnerie ».

C'est l'adieu.

Voici donc le finale.

« Les Bohémiens, qui s'étaient retirés, rentrent au son de mille instruments singuliers;... on entend toujours les trompettes au haut des tours; la grande horloge du château tinte l'Angelus, et le canon lui répond sur les remparts. »

Le pont-levis se lève, — et la toile tombe.

Sur ce premier acte, même au bout de plusieurs années, même après bien des changements demandés par l'apprenti musicien à son fidèle librettiste, le jeune Berlioz écrivit bien peu de musique. Ces longs récits, ces situations qui ne fournissaient pas assez aux effets de contraste, ne lui plaisaient qu'à demi.

Deuxième acte.

Une vallée sauvage, entre de « hautes montagnes » que « couronnent d'épaisses forêts... On aperçoit quelques chalets (*sic*) dans le lointain... Bohémiens, Bohémiennes, bergers, bergères... On entend les cornemuses se répondre d'une montagne à l'autre. »

« Musique faite », note Berlioz sur le manuscrit de Ferrand.

Et l'on songe à la *Scène aux Champs* (andante de la *Symphonie Fantastique*), où les bergers « se répondront » comme ici. Bien plus, un orage va clore le deuxième acte : entre les roulements du tonnerre, on entendra de nouveau les cornemuses des bergers se répondre... Et il y aura le même effet dans la *Scène aux Champs* de *la Fantastique.*

Or, si l'on feuillette la partition manuscrite (Bibliothèque nationale), on constate que ces pages de « musique faite » ont disparu. D'autres pages aussi ont disparu, et que nous retrouverons, portant encore l'indication « *Francs-Juges* », dans la liasse bigarrée, composite, — dans l'étrange manuscrit de *la Fantastique.*

Ainsi il est plus que probable que Berlioz utilisera cette « musique imitative », ces cornemuses et ce tonnerre : il en fera le « ranz des vaches », le « Solitude et Silence » de la *Scène aux Champs* (andante de la *Symphonie Fantastique*).

Outre ces fragments pittoresques, il n'écrivit ou n'esquissa, pour le deuxième acte, qu'un duo et un « trio pastoral ».

Cet acte, ouvert par un ballet, se serait terminé par une tempête. Au milieu, diverses scènes où les principaux personnages, selon leur rôle, parlent d'amour ou de haine, de jalousie ou de fidélité, d'honneur ou de trahison...

C'était ingénieux, dramatique, et enfantin. Vent gémissant dans les forêts fracassées; voix murmurant dans les ténèbres : « Malheur au parjure!... » Et le tonnerre aurait dispersé les innombrables bataillons du tyran!

Troisième acte :

La tempête continue. Même décor. « Obscurité profonde;... l'orchestre exprime le deuil de la nature et cette inquiétude douloureuse qui semble précéder les événements extraordinaires. »

« Musique faite », écrit encore le jeune Berlioz en face de ce programme musical qui semble dicté par Lesueur même.

Lénor, seul, s'avance à pas lents :

Voici l'endroit fatal...
Bois chéris, adieu pour toujours!

Et, « prêtant l'oreille au bruit plaintif des vents » :

La nature se plaint et le deuil m'environne
Et la terre fuit sous mes pas.

Il chante un *air*.

Puis « il s'assied sur un banc de gazon et cède peu à peu au repos. »

Songe. — « Son sommeil est pénible et agité. Les principales scènes des actes précédents lui apparaissent confusément en songe et se mêlent dans son imagination. C'est ainsi que l'orchestre rappelle tour à tour et sans suite les motifs de la *Scène pastorale*, la *Marche des Gardes* d'Olmérik, la fin du finale du premier acte, l'anathème du Franc-Juge. »

Ce programme, à la Lesueur, montre que le disciple se proposait, dans un morceau pour orchestre seul, de rappeler des thèmes qui, précédemment, avaient reçu de l'action dramatique et des paroles une signification précise. Sans doute se proposait-il aussi (mais l'apprenti musicien pourrait-il s'en tirer?) de faire servir ces thèmes ainsi précisés à des développements symphoniques. — Plan analogue, douze ans plus tard, pour une bonne moitié de *Roméo et Juliette :* d'abord, prologue chanté précisant les thèmes, puis, avec ces thèmes, symphonie... Vers 1826, une telle musique, ou mieux une telle peinture psychologique, resta, chez le trop novice Berlioz, à l'état de louable intention.

Et pourtant, c'est peut-être pour cette musique qui dépeint un cauchemar, qu'il avait projeté de mettre « le pavillon des clarinettes dans une bourse de toile... »

Lénor continue de dormir, agité par ses songes.

Entre Comrad, un poignard dans une main, un flambeau dans l'autre. Il contemple Lénor « à la lueur de son flambeau, et sa pantomime exprime l'attendrissement ». — Berlioz et le fidèle librettiste laissent déjà à Lesueur ses trop beaux adjectifs : « Pantomime hypocritique. »

Soudain « minuit sonne dans la forêt (*sic*)... Une

sensation pénible réveille Lénor, il fait un geste d'effroi à l'aspect de Comrad : celui-ci lui fait signe de le suivre; tous deux disparaissent dans la forêt ».

Autre décor.

Une caverne. Douze sièges de pierre, « autour d'une table tendue de noir et couverte de poignards et d'objets symboliques ».

Ici nos deux jeunes ultras semblent hantés par la terreur de la franc-maçonnerie; ou peut-être ont-ils escompté que le vicomte Sosthène s'intéresserait à de tels *Francs-Juges*. — Malgré ces cérémonies maçonniques, ce qu'ils se proposent d'imiter, ce n'est guère *la Flûte Enchantée*, ni même *les Mystères d'Isis*...

Ténèbres. Reflets de lune glissant par les fissures des rochers. Dans ces lueurs blafardes, glissent les Francs-Juges, vêtus de noir, le visage voilé de noir, une large épée pendant à une ceinture blanche. Ils entrent au bruit d'une marche lugubre.

« Musique faite », écrit Berlioz.

« Ils s'approchent les uns des autres, choquent le bouclier d'airain attaché à leur bras gauche, et se serrent la main. Ils se rangent près de la rampe sur une seule ligne », et chantent « sur un mode sinistre et sourd » :

Des célestes décrets invisibles vengeurs...

Alors, « un bruit inconnu se fait entendre : la terre « tremble, et l'on voit sortir de son sein la statue de « bronze, de dimension colossale, sur le piédestal de « laquelle les *Francs-Juges* faisaient placer les préve- « nus. Ceux-ci étaient aussitôt écrasés dans ses bras, « et entraînés dans un gouffre... Après un moment de « silence,... un Franc-Juge frappe la statue de son épée; « elle répond par un mugissement. Les Francs-Juges « vont s'asseoir sur leurs sièges de pierre. »

Bientôt Lénor est introduit. Jugement. Le chef des Francs-Juges est Olmérik; Lénor va donc périr...

Mais la lune disparaît; rumeurs; cris et bruits de pas : c'est Amélie, prévenue par Comrad, qui amène une armée pour délivrer son Lénor. De dépit, Olmérik se donne à l'étreinte de la statue : il est broyé et disparaît au milieu des flammes.

Chœur final :

Le bonheur aujourd'hui sourit avec l'aurore.

De toute cette fin du troisième acte (deuxième tableau), le jeune Berlioz n'écrivit guère que la « marche lugubre » pour les Francs-Juges se glissant dans la caverne. — En 1830 il l'enlèvera de son opéra pour l'utiliser dans sa *Symphonie Fantastique*.

Avant 1830, avec les « musiques faites » des *Francs-Juges*, ingénieux, et comprenant qu'un ballet en un acte était d'un placement plus aisé qu'un « opéra-drame lyrique » en trois actes, il composa une sorte *d'intermède : le Cri de Guerre de Brisgaw*. Il tira quelques scènes du livret, les recopia pour en faire un livret nouveau, et composa même de la musique nouvelle.

Celle-ci a disparu, détruite, ou réemployée.

Est-ce pour ce *Cri de Guerre de Brisgaw* que l'élève de Lesueur (imitant une certaine *Walze au Chalet* attribuée alors à Weber), projetait de faire entendre, aussitôt après un nocturne pastoral, une « Valze en style suisse, avec la quatrième note du ton diézée? » Après la valse suisse, il y aurait eu comme une imitation de Schubert, un *Roi des Aulnes* poussé plus au dramatique et préparant, par contraste, l'explosion d'un finale fracassant.

En effet, voici le *programme* qu'Hector s'était tracé :

« ... Chant du meurtrier caché, avec son jeune fils,
« dans la Forêt Noire pendant une froide nuit d'hiver.
« Ce chant est accompagné par les gémissements du
« vent du Nord, et interrompu souvent par la plainte
« de l'enfant : *Ah, père, j'ai froid!* Le père répondra
« toujours à cette plainte en récitant le *De Profundis.*
« — Mort de l'un et de l'autre. — Arrivée d'une con-
« frérie de moines qui emportent les deux corps. —
« Finale, chœur du peuple... »

Tels étaient les *Francs-Juges*, et leur succédané *le Cri de guerre de Brisgaw.*

Y travaillant, Hector ne s'était pas encore libéré du foudroyant succès de sa *Messe* : malgré ses maigres dîners à la pointe de l'île, l'été dernier, malgré quelques leçons (?), malgré une mensualité régulière et les économies faites depuis quelques mois avec Charbonnel, il n'avait guère remboursé à Augustin de Pons que deux à trois cents francs en plus d'une année, soit vingt francs par mois.

Tous les mois, il touchait cent vingt francs. Or, il vivait avec vingt ou trente sous par jour. Chaque mois, cinquante ou soixante francs (ce qui équivaudrait à cent ou cent cinquante francs à notre époque) restaient disponibles. Ils devaient être dépensés soit en faux frais pour la musique, places au théâtre quand les entrées de faveur faisaient défaut, acomptes pour l'impression des romances, — soit encore en menus divertissements bien naturels pour un jeune homme qui, dans sa musique, voulait peindre les passions. D'ailleurs, Hector ne manquait pas d'être agréable, et même séduisant : svelte, élégant, toujours fort bien mis, beau parleur, joyeux, — ou au contraire mélancolique, ce qui ne manque pas de solliciter les cœurs sensibles et de les amener, par les chemins tournants de

la tendresse fraternelle, à des minutes bien délicieuses... Pour se détacher des femmes, pour n'être leur victime ou leur dupe que dans la mesure où l'on peut encore jouir d'elles, le jeune Berlioz, comme tout artiste, avait en lui, de naissance, un égoïsme sentimental et attendri, et aussi, sans aucun doute, une aptitude, toute féminine et assez sincère, à jouer des larmes, du sourire, et de la caresse. Toujours prêt à se bercer dans son propre rêve, il pouvait, presque à loisir, se détacher d'une étreinte trop prenante : comme l'aurait dit Aristote (ou Lesueur citant Aristote), il pouvait « se purger » de la femme avec une bouffée d'idéal.

Et c'est ainsi que ce cœur, presque vierge encore, devait déjà se donner à lui-même et à son génie, en se prêtant à l'amour, le spectacle et la musique intérieure de l'amour.

Charbonnel, son camarade de chambre, « courait la grisette ». Le jeune Berlioz faisait de même, — mais tout autrement, puisqu'il allait avoir du génie.

Cependant, Augustin de Pons n'était toujours pas remboursé. Il écrit donc au docteur Berlioz : pour excuser sa demande, il assure qu'Hector se prive et mène une vie misérable.

Or, voilà un an, à ce même Pons, le docteur avait déjà envoyé trois cents francs, dette avouée par son fils. Aujourd'hui, on réclame le double, six cents francs, et encore pour cette même *Messe!*...

Le docteur paya. — Mais il supprima la pension mensuelle. Le bon docteur, d'ailleurs, était alors agacé par un charlatan qui, à la Côte même, soignait les malades (1) : encore toute une histoire, et les cancans, les passions politiques, dans ce village

(1) Lettre inédite du docteur Louis au maire de la Côte. (Autographes Maignien.)

inoccupé, l'envenimaient (sans oublier la dramatique Mme Berlioz). — Mais Hector, que voulaient dire ces continuels appels de fonds? Quatre-vingts francs, puis trois cents, puis six cents? Et toujours pour la même *Messe*?... « Je suis un incrédule, Monsieur », aurait-il pu répondre à son fils.

La pension supprimée, la famille put croire qu'il allait quitter Paris et abandonner sa « chimère musicale ». Un fils de famille, habitué au bien-être, sans gagne-pain assuré...

Hector s'entêta, et resta.

De quoi vécut-il? Il avait quelques rares leçons, ressource presque négligeable... Sans doute, il fit comme tant d'autres jeunes gens, lorsque leur père « coupe les vivres » : il s'ingénia, intéressa ses amis à son sort, dîna en ville... Et puis, les siens durent-ils l'abandonner tout à fait? Par l'oncle Marmion, en garnison près de Paris, toujours célibataire et qui prêchait l'indulgence; par Nanci, qui écrivait souvent à son frère, par des amis ou des parents, le docteur, sans l'avouer à sa femme, dut bien faire tenir quelques subsides à son fils. N'était-ce pas plus prudent, d'ailleurs, que de rompre tout à fait, et de désespérer cet enfant trop sensible, trop irascible, trop tendre?...

N'importe, pour un fils de bourgeois fort aisés, elle fut assez âpre, cette demi-étreinte de la misère!...

Quel premier janvier! Dans sa petite chambre, rue La Harpe, seul!... Charbonnel, comme son père jadis « amateur du sexe », était peut-être en bonne fortune.

Hector, tout seul, fête la nouvelle année avec « quarante centimes de pain ».

Voilà deux ans, pour la même fête, c'était la réponse évasive de Chateaubriand!...

Alors (début de 1827), les lettres les plus folles, il les écrit aux correspondants et agents de théâtres étrangers. Que lui importe de rompre avec le Conservatoire. Sans argent, peut-il continuer à suivre les cours, pourra-t-il jamais payer ce qu'on exige des élèves qui montent en loge pour le concours de Rome? Il ne peut plus vivre à Paris. Pas d'emploi; pas de gain. Faute d'une place à Paris, il deviendrait volontiers (s'il faut l'en croire) la seconde flûte d'un orchestre à Calcutta, à Mexico ou à Sidney! Et même ces projets flattaient sa passion de voyage : enfant, dans la bibliothèque du docteur, il avait lu de si beaux récits!... Ces pays, s'il y touchait les appointements d'une seconde flûte, ne seraient-ils pas, doublement, de merveilleux Eldorados?

Ce fut en face de la Bourse (toute neuve), ce fut aux Nouveautés, qu'il vint s'échouer. Non dans l'orchestre, mais dans les chœurs. Et quels chœurs! Des figurants qui chantent d'ignobles ponts-neufs! Encore, ce ne fut pas sans maintes tribulations, fausses espérances, déceptions : chaque semaine, on reculait l'ouverture du théâtre.

On l'ouvre enfin (1er mars 1827).

Désormais, le jeune compositeur, fou de Gluck et de Weber, et qui rêve à ses *Francs-Juges*, va pouvoir chanter avec les comparses, près d'un portant de décor, des opéras-comiques, des vaudevilles, qui « le rendent idiot et menacent de lui donner le choléra » : par exemple, *l'Anneau de la Fiancée*, *le Jeu de Cache-Cache*, *le Futur de Grand'maman*, ou *le Coureur de Veuves*.

Du moins, il est riche : trente francs par mois, dit-il, lui suffisaient, et voilà qu'il peut compter sur une mensualité de cinquante francs. Aussi, le dimanche de Pâques, ce n'est plus la même frugalité

qu'au jour de l'an : à Pâques, on se paie « un chapon d'un franc cinquante centimes ».

Le printemps revenait.

Charbonnel, pharmacien et cuisinier, sabotier même (car, l'hiver, il avait taillé dans le bois de chauffage deux paires de galoches pour Hector et pour lui), venait de faire appeaux et filets pour prendre des cailles. Ainsi gamin, dans la plaine de Bièvre, au-dessous de la Côte-Saint-André, il avait pu prendre bécassines, culs-blancs et becfigues. Voilà donc nos deux Côtois qui chassent la caille dans la plaine de Montrouge : cette plaine, alors, n'était que bois, vignes et vergers. Les cailles, si les deux Côtois en attrapaient, pourraient varier la monotonie des côtelettes et des légumes à la graisse de porc. Toujours cette graisse! On s'en lassait, bien que l'apprenti pharmacien lui donnât le beau nom « d'axonge ».

... Le 26 mars à Vienne, Beethoven mourait.

A Paris, le même jour, un grand événement musical : la première d'un opéra de Rossini. L'œuvre n'était pas nouvelle : ce n'était que le *Mose in Egitto*, donné à Naples voilà presque dix ans, puis monté aux Italiens de Paris, voilà cinq ans, au début de l'invasion rossinienne. Mais cette vieille pièce, le « pantin de Rossini » l'avait rajeunie. Et il la faisait encore rajeunir par de beaux décors. L'affaire, bien lancée, était portée par la vogue : on parlait beaucoup, à propos de l'œuvre du maëstro, d'un certain effet de soleil parfaitement imité par un nouveau truc d'éclairage.

Comparée à ces splendeurs, de quelle importance était la mort de Beethoven?

Aux Nouveautés, Hector continuait d'être choriste.

Dans la journée, il allait aux cours de Reicha, de Lesueur, ou à la bibliothèque pour oublier, dans les partitions de tragédies lyriques, les ineptes flonflons du *Coureur de Veuves* ou du *Futur de Grand'maman;* il mettait de la musique sur le livret troubadour de ce brave Ferrand; il corrigeait sa *Messe*, ses petites romances, ou d'autres essais.

Il ne suivait plus guère les cours de M. Andrieux, le « spirituel vieillard ». Maintenant, il lisait Thomas Moore, Walter Scott et Byron : tels étaient alors, en France, les trois héros de la littérature anglaise. Shakespeare, malgré les traductions de Letourneur revues par Guizot, malgré les leçons de Villemain, apparaissait encore dans une brume lointaine, comme un dieu inconnu et barbare. Quant à Gœthe (sauf son *Werther*), la génération de Berlioz l'ignorait encore. Du moins Delacroix, en Angleterre, avait vu jouer *Faust*, et, pour la traduction de Stapfer, il venait de dessiner quelques lithographies. Mais le *Faust*, poème philosophique, n'était pas encore populaire. Ceux qui seront bientôt les romantiques allaient plus volontiers aux œuvres mouvementées, coloriées, passionnées, moyenâgeuses.

A notre Hector, incompris des siens et persécuté, aspirant Jeune-France, génie jeté en pâture aux bêtes, aux bourgeois (ainsi pensait-il), — il fallait du *strepitoso*. Comme sa mère, il avait le goût du dramatique, de l'excessif. Dans son *Et iterum venturus*, il rêvait de mettre toutes les trompettes du monde, ou, tout au moins, bien plus de trompettes que n'en avaient employé Méhul et Lesueur dans leurs trois et quatre orchestres. Il projetait d'écrire pour des masses orchestrales et vocales par lesquelles il dépasserait les « musiciens de la Révolution! » Quelles splendeurs! Quelles constructions « ninivites! » Et combien c'était

peu de chose, ces cours du Conservatoire! Il avait le goût du grand, du neuf, du primitif, de l'abrupt. — Oh! si un jour quelque nouveau Napoléon lui disait, comme à Lesueur : « Votre musique est inaccessible!... »

Malgré tout, Hector n'oubliait pas ses sœurs. Le docteur, peiné de sévir contre son fils, devait les faire écrire afin de ne pas perdre tout contact avec l'enfant égaré. Celui-ci, quand il répondait, songeait que ses parents liraient la lettre : il essayait de crâner. Il disait que s'il n'allait pas plus souvent au bal avec les dames Lesueur, c'est que cela l'ennuyait. Mais, deux lignes plus loin, lui, si plein d'imagination, il avouait qu'il ne trouvait rien à écrire. Et, comme sa sœur Adèle s'était inquiétée sur la facilité à faire parvenir les lettres à son frère s'il quittait la France (s'il avait le prix de Rome, ou s'il devenait deuxième flûte à Calcutta), — Hector répondait : « Il n'y a qu'un pays où les lettres ne parviennent pas : c'est celui d'où personne ne revient... Adieu. »

Ecrivait-il cela pour Adèle, enfant de treize ans, ou pour ses parents qu'il voulait frapper, et attendrir.

Les concours pour le prix de Rome approchaient (juin) : voilà ce qui pourrait réconcilier Hector et sa famille.

Après l'épreuve éliminatoire, il est admis à monter en loge. Mais, pour être « logiste » pendant une quinzaine de jours, il faut du temps et de l'argent. Le temps, le théâtre des Nouveautés l'accorde à son choriste; l'argent?... Lesueur, sans doute, fait une avance à son élève favori : il a confiance dans le génie de l'élève Berlioz; il le couve comme un fils, comme un gendre (1)...

(1) L'année suivante, en juillet 1828, Lesueur fournit l'argent. Voir BERLIOZ, *Lettres Intimes*, p. 44. — Cette lettre, d'ailleurs,

La cantate, ou plutôt la scène lyrique de concours avait pour sujet *Orphée déchiré par les Bacchantes.*

Cet Orphée, n'était-ce pas Hector lui-même, victime des préjugés bourgeois et provinciaux?

Tout à la joie d'être isolé du monde, de ne plus faire le comparse dans *le Coureur de Veuves*, mais d'épancher librement son âme tumultueuse sur du papier réglé, notre logiste fit étalage, s'il faut l'en croire, de sa connaissance et de son précoce génie de l'orchestre. Il était fort satisfait de sa bacchanale finale.

Devant les musiciens de l'Institut constitués en jury, devant Cherubini, Paer, Berton, Lesueur, Catel et Boïeldieu, cette bacchanale d'orchestre fit mauvaise figure : tout l'orchestre, à cette audition, était représenté, au piano seul, par un lecteur hésitant. Cela fut déclaré « inexécutable ».

On donna un premier prix et deux seconds prix. L'élève Berlioz n'eut rien (1).

Désespoir. « Indignation concentrée ». Absurde

comme tant d'autres, est mal datée. Il faut l'avancer d'un an : 1828, et non 1829.

(1) Cette scène lyrique a disparu. Le *Chant de bonheur* (nº 3 de *Lélio*) en serait tiré. Mais sous quelle forme était-il dans la *Mort d'Orphée?...* D'après M. Prodhomme, une copie (partition de 82 pages) a été signalée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (année 1869, p. 173). Elle fut achetée (vente Martin, 1885) par un amateur de Marseille. Il y aurait à la fin une sorte de tableau musical, précisé par cette note qui est un véritable programme : *Pour l'intelligence des exécutants, il est nécessaire d'expliquer ma pensée. Je me suis représenté et j'ai tâché de rendre dans ce tableau musical plusieurs effets différents et contrastant entre eux. Après la mort d'Orphée, les bacchantes se sont éloignées du lieu de la catastrophe. Le vent gémit tristement et fait vibrer par intervalles la harpe d'Orphée à demi brisée. Dans le lointain, un pâtre des montagnes...*

Le titre du manuscrit était suivi de ce sous-titre : *Ouvrage déclaré* INEXÉCUTABLE *par la section de musique de l'Institut et* EXÉCUTÉ *à l'Ecole royale de musique... L'auteur à son ami Ferrand.*

tyrannie des règlements qui étranglent quiconque sort du commun. Tous les soirs, il faut aller chanter aux Nouveautés. De sa famille, pas d'argent. Dans sa chambre, rue de La Harpe, quelle tristesse! Charbonnel n'y vient presque plus. Charbonnel poursuit le cours de ses succès amoureux; l'apprenti-pharmacien donne dans les élégances : il vient de s'acheter « un ruban avec des anneaux dorés et une paire d'éperons »; son chapeau de soie, plus large du haut que du bas, à bords plats et retombant devant et derrière, son « tromblon », lui coûte force coups de fer. Charbonnel, insouciant, fait le fashionable.

Hector, dans la chambre solitaire, est abandonné.

C'est l'été, les vacances. Le quartier latin est désert, lugubre. Les camarades, Ferrand, Antoine Robert, Léon de Boissieux, Gounet, les frères Rocher, Auguste Berlioz et autres, doivent être à la campagne, dans leur famille. — Désespoir, rage, « indignation concentrée. »

Il tombe malade.

Interminables journées, seul, abandonné dans sa misérable chambre. Et, au fond de la gorge, un abcès se formait, l'empêchait de respirer. Un soir, fou de douleur et de colère, à demi étouffé, il prend un couteau et crève l'abcès...

Le docteur, peut-être par Charbonnel, apprit tout cela. Il fut ému, et rendit la pension.

Heureuses journées! Que lui importait son échec! L'échec, dans le cœur d'Hector, exaltait l'orgueil, la confiance en soi-même, le sentiment qu'on est autre, qu'on est unique : il exaltait les forces vives de la jeunesse. « Ah! vieil et froid classique, mon crime, à tes yeux, est de chercher à faire du neuf!... »

Hector était libre. Il vivait à sa guise, tout entier à

ses rêves d'art et d'avenir. Lesueur l'encourageait. Et déjà, le jeune Berlioz, travaillant à ses *Francs-Juges*, à l'ouverture de *Waverley*, sentait, en lui, surgir une force inconnue; et c'était son génie.

Heureuses journées! Il avait presque vingt-quatre ans, et il se voyait naître à la vie de l'art. Il sentait qu'il allait être un créateur. Comme cette fin d'été était douce... Peut-être (1827) on y respirait comme de mystérieuses influences; car voici qu'elle approchait, la grande éclosion, qu'on nommera d'une date : 1830.

Hugo avait vingt-cinq ans : il venait de publier *les Odes et Ballades;* et, à Weimar, Gœthe, le patriarche des lettres, disait : « Hugo a maintenant *le Globe* pour lui, il a donc partie gagnée. » Le jeune Sainte-Beuve, au *Globe*, avait célébré les *Odes et Ballades* (1). — Et Gœthe, à son fidèle Eckermann, indiquait que Victor Hugo, comme tous les nouveaux venus, descendait de Chateaubriand; aussi, il était surtout remarquable par sa faculté de voir le monde extérieur, et par l'abondance de son verbe rhétorico-poétique. En exemple, Gœthe signalait cette strophe, où Hugo parle de Napoléon :

> Il a bâti si haut son aire impériale
> Qu'il nous semble habiter cette sphère idéale
> Où jamais on n'entend un nuage éclater!
> Ce n'est plus qu'à ses pieds que gronde la tempête :
> Il faudrait pour frapper sa tête,
> Que la foudre pût remonter.

Gœthe, d'un doigt infaillible, mettait à nu les traits caractéristiques de la génération de Berlioz. Il pénétrait ce qu'étaient ces jeunes gens, et pressentait ce que serait leur art : peinture vive, éclatante, rhéto-

(1) *Entretiens de Gœthe*, janvier 1827. — L'article de Sainte-Beuve avait paru le 2.

rique entraînante, exagérations et antithèses en vue de l'effet irrésistible.

Et le frontispice même des *Odes et Ballades* donne une parlante image de cette génération d'artistes : l'auteur, qui ne fait pas mystère de sa personne, et ne s'excuse pas d'importuner le lecteur, comme on le faisait naguère, — l'auteur a fait mettre son propre portrait à la première page de son volume. On le voit, ce poète-prophète, ce *vates* au jour le jour, — on le voit, pensif, sombre, assis sur un divan, une main plongeant dans le flot de sa chevelure. A ses pieds, il y a des feuillets dispersés par le souffle orageux de l'inspiration, et un globe astronomique : la pensée de l'auteur contient le monde (le poète est un monde enfermé dans un homme). Dans le fond, flottent des fumées d'apothéose; et une colonne, veuve de la statue de l'Empereur, est caressée par le vol des aigles :

Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu?

s'écriera bientôt un autre « enfant du siècle ». — Berlioz, Hugo, Vigny, Dumas, Sainte-Beuve, Delacroix, Mérimée, Michelet, Balzac, Janin, ont alors de vingt-quatre à trente ans. Venus de points divers, marchant à la conquête d'un même idéal, ils commencent à faire route ensemble, à fraterniser. Ils s'associent pour la conquête de la notoriété et de ses bénéfices. Déjà une génération, et même deux générations, celles des Vinet, Nodier, Ballanche, Stendhal, ont frayé, déblayé la route pour les nouveaux venus. L'avenir et le succès, la gloire, sont à portée de leur main.

Comment s'en emparer; comment brusquer le cours des choses; par quel coup d'audace se mettre au premier plan, sous les yeux du public, tandis qu'on pousserait dans l'ombre ceux qui n'étaient pas de la bande romantique?

Un seul moyen d'action : le théâtre.

Polémiques, brochures, revues de jeunes, conférences mondaines, mentions académiques, manifestes littéraires, même rédigés en style de bulletins de la Grande Armée, — rien de tout cela ne dépasse le cercle des artistes et littérateurs. Donc, chose vaine : comment Rossini aurait-il établi sa suprématie, à ne s'adresser qu'aux musiciens, ses rivaux? — Il fallait conquérir le public, et pour cela être maître du théâtre, maître des expositions, maître des salles de concert. Que toutes ces jeunes énergies, encore trop indisciplinées, inquiètes, hésitantes, se groupent et reçoivent un mot d'ordre; qu'elles fassent bloc; que l'un de ces jeunes gens, demain, lance, non une doctrine, mais la claire sonnerie d'une trompette bien embouchée et que cette sonnerie retentisse à l'heure où tout le monde est réuni par tel ou tel accident, — aussitôt Hugo et les romantiques auront, comme dit Gœthe, « partie gagnée ».

C'est ce qui arriva. Une troupe d'acteurs anglais vint, à Paris, jouer Shakespeare en anglais. On comprit peu, mais on admira, on s'exalta, on se reconnut, on se groupa. — Hugo va lancer, en hâte, fanfare éblouissante, la *Préface* de *Cromwell*.

Le 6 septembre 1827, à l'Odéon, les acteurs anglais donnent leur premier spectacle. On ne les accueille pas comme en 1822, alors qu'on les avait chassés en véritables ennemis et parce que, disait-on, « Shakespeare était un lieutenant du vainqueur de Waterloo ». On les accueille fort bien. D'ailleurs, le premier soir, ils ne jouent rien de Shakespeare; et le directeur Abbott prend le soin de faire chanter tout d'abord l'air *Vive Henri IV*, puis le *God save the King*, et de prononcer une allocution où il parle de l'hospitalité française.

Cette soirée du 6 fut bonne pour les acteurs. Les journeaux publièrent la louange de Kemble, de Powers, du directeur Abbott, du comique Liston et de la « grande amoureuse » Harriett Smithson.

C'était une Irlandaise. Grande, svelte, l'épaule un peu grasse et la poitrine épanouie, la taille souple, le visage d'une blancheur éblouissante, avec de grands yeux un peu à fleur de tête (comme ceux de l'ardente Mme de Staël), mais si doux, si rêveurs, et parfois étincelants de passion. Et cette Harriett Smithson avait les plus beaux bras : chair bulbeuse, ligne sinueuse, ils passaient sous le regard, ils faisaient, sur tout l'être des hommes, la caresse d'une fleur... Et la voix d'Harriett Smithson était une musique.

Le 11 septembre, à l'Odéon, il vint beaucoup de jeunes artistes. Il vint Delacroix, Hugo, Gérard de Nerval, Janin, Vigny, Dumas, d'autres encore...

Hector Berlioz vint aussi. Et cela marqua dans sa destinée.

On jouait *Hamlet*.

Hamlet, c'était Kemble, le plus grand tragédien de l'Angleterre depuis Kean. — L'Ophélia était Harriett Smithson.

Hector ne savait pas l'anglais. Avant le spectacle, que pouvait-il connaître de Shakespeare? Dans quelles traductions, dans quels commentaires avait-il pu prendre quelque idée du génie shakespearien? Etait-ce dans les « belles infidèles » du bon Ducis, même transfigurées au théâtre par le génie de Talma? Etait-ce dans la traduction revue par M. Guizot ou dans le cours de M. Villemain (dont quelques journaux de théâtre rendaient compte)? Etait-ce, tout bonnement dans les conversations avec tels camarades, avec Gounet, par exemple, l'employé de ministère, qui, pour la musique d'Hector, mettait Thomas Moore en vers

de romance?... Quant au merveilleux commentaire d'*Hamlet*, intercalé par Gœthe dans le *Wilhelm Meister*, évidemment le jeune ultra l'ignorait. De même il ne devait guère avoir lu le *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Ce livre, en effet, parut en 1823 : alors l'adolescent florianesque en était encore à M. Andrieux... Depuis, Stendhal, ayant glorifié Rossini, ne pourra plus jamais convenir à Berlioz...

Le 11 septembre 1827 comment notre aspirant au romantisme connaissait-il donc Shakespeare et *Hamlet*?

A vrai dire, il les ignorait.

Même s'il avait sous les yeux les traductions de poche qui, à l'occasion des acteurs anglais, parurent au début de septembre, qu'est-ce qui était le plus vivant, cet automne-là, dans le cœur d'Hector : une image d'*Hamlet* conçue pour s'harmoniser au drame de Shakespeare, — ou une image convenant et ressemblant aux rêves mêmes du jeune Hector Berlioz? Et quoi de plus séduisant, pour un rêveur passionné, que ces images flottantes, ce décor enchanté où l'aube du génie répand sa vague lumière et où l'âme encore vierge de la vie et qui aspire à l'amour peut dialoguer avec la vision voluptueuse d'une femme épanouie comme une fleur, — femme inconnue qui répond avec la musique chantante d'un langage mystérieux?

Ophélia!... Harriett Smithson, c'est Ophélia même. La voilà, tremblante comme un rayon de lune sur la lagune d'Elseneur. — Et Hamlet, joué par Kemble!

Enthousiaste, affolé par l'enthousiasme de ses camarades et de ses voisins du parterre, qu'est-ce que le jeune Berlioz n'imagine pas, pris du délire romantique, à voir la pantomime passionnée de ces acteurs qu'il comprend à peine? Oui, voilà enfin l'art dont il veut s'assouvir : un art tout de passion, un art eni-

vrant, le seul qui lui donne la sensation de la vie complète, le seul qui exalte et trouble au point de faire croire qu'il est à la fois la vérité et le rêve.

Oh! à côté de Kemble, à côté d'Hamlet, mortuaire, satanique sous son pourpoint noir, entouré d'un flottement ténébreux qui est peut-être son âme déjà morte (car, cela n'est plus simplement son manteau), — oh! à côté d'Hamlet, fantôme de soi-même et qui parle aux fantômes, quelle svelte, quelle pâle et languissante, quelle voluptueuse apparition! Ophélia, tremblante et fluide, reflet d'étoile sur une mer brumeuse, rayon de blancheur qui glisse dans les créneaux moyenâgeux; Ophélia, poétique et touchante comme une apparition de Walter Scott ou de Thomas Moore; Ophélia, frêle, défaillante, épuisée par son amour et sa douleur, herbe des eaux qui porte une fleur trop lourde... Et ces ballades, ces mots de caresse et de folie, comme elle les chante, ou plutôt comme elle les dit à mi-voix, comme elle les vit dans son âme, comme elle les pleure! Elle s'agenouille sur son voile, et l'on dirait qu'elle va disparaître dans un linceul, ou qu'elle se laisse doucement retomber, la fleur des eaux, dans l'attirante tranquillité d'une eau silencieuse sous une nuit sans étoile!...

Toute la salle, où bouillait la jeunesse romantique, délirait. Dumas, Vigny, Delacroix, Gérard de Nerval, triomphaient eux-mêmes dans le succès de Shakespeare. Hugo sentait rouler dans sa tête sonore les fumées et les éclairs de la *Préface de Cromwell.*

Quant à Berlioz, Shakespeare « tombant ainsi sur lui, le foudroyait ».

Et Ophélia, folle, couronnée de romarin, de verveine et de paille, revient. On dirait déjà qu'elle est morte. Sa voix sort de l'au delà. Comme une apparition surnaturelle, la voici, avec ces mots que le Jeune-

France ne comprend pas, la voici qui donne des fleurs, des branches de saule, de longues herbes des eaux... Elle les donne au Roi, elle les donne à son frère; et elle disparaît... On l'entend qui s'éloigne. Est-ce qu'elle chante, est-ce qu'elle pleure? Pour quel monde irréel est-elle partie?

Tout le rêve de son âme juvénile et qui s'ignore encore, il venait enfin de le voir. Elle est là, derrière la barrière lumineuse de la rampe, elle est là, l'Inconnue, la mystérieuse et souveraine Force d'attraction qui attire à elle, comme à un pôle magnétique, tout l'être de Berlioz, son être aimant, rêveur, passionné, tendre, douloureux. C'est une vie nouvelle qui s'ouvre à lui. Une vie nouvelle et un art nouveau. Il vit donc enfin! « Il faut se lever, il faut marcher! »

Incapable de sommeil (« la secousse est si forte! ») il erre toute la nuit à travers les rues. Tour à tour il sent sa puissance de rêve et d'action, toute son âme, « centuplée » par l'enthousiasme et par l'amour; et tour à tour, il tombe dans un chagrin, dans un ennui, dans une prostration insondables...

Le lendemain, 12, les mêmes acteurs, — la même actrice, Harriett Smithson, — annoncent *Roméo et Juliette*.

Il avait ses entrées à l'Odéon. N'importe, il prend une place pour le 15. Quelle Juliette sera-t-elle donc, cette Ophélia?

En attendant, il erre dans les rues de Paris et dans les plaines de la banlieue. Une force étrange le tire en avant. Pas de repos. Pas de sommeil. Une chose qui fuit devant lui, et qu'il veut saisir : il court à la poursuite de son âme.

Le 15, enfin, arrive.

Berlioz voit Juliette!

O « nuits embaumées de l'Italie! » O délires du parfait

romantique! Amour prompt comme la pensée, brûlant comme la lave, impérieux, irrésistible, immense, pur et beau comme le sourire des anges! O scènes fiévreuses, duels et coups de poignards! « Etreintes éperdues, luttes désespérées de l'amour et de la mort! »

Au troisième acte, il ne respire plus. Une main de fer lui étreint le cœur. Ah! sur le cadavre de Roméo, dans ce caveau des Capulets, cette longue forme blanche, cette surnaturelle beauté qui sort elle-même de la tombe, — comment la voir s'étendre pour une étreinte immortelle, suaire de chair amoureuse et mourante qui recouvre son amant endormi dans la mort (1)!

« Ah! vivre cette vie poétique et mourir ainsi, pense Berlioz; sinon, rentrer dans le néant! »

Et il reprend ses courses folles. Il ne peut pas arriver à fatiguer son corps. Plus de sommeil... Des torpeurs subites : une nuit, dans un champ de Villejuif, sur des gerbes;... une autre fois, dans une prairie aux environs de Sceaux;... une autre fois, sur une table du *café du Cardinal*, au coin du boulevard des Italiens et de la rue Richelieu; là, il dort cinq heures, au grand effroi des garçons qui n'osent l'approcher : « ils craignaient de me trouver mort », pense-t-il en se réveillant.

Cette Ophélia, cette Juliette, cette idéale Harriett Smithson, comment parvenir jusqu'à elle? Pour elle, tout Paris délire d'enthousiasme. Elle règne par son génie dramatique et sa beauté.

Lui, croque-sol, qui le connaît? Qui se soucie de cet élève de Lesueur et Reicha, de ce petit provincial, sans grand argent, sans nom, et qui gîte dans une chambre

(1) Lithographie de Devéria et Boulanger; Kemble et miss Smithson, *Mort de Roméo*. 1827.

d'étudiant où lui-même fait sa cuisine, remplaçant le beurre par la graisse de porc, c'est-à-dire par l'axonge?...

Sa chambre d'étudiant (mort et furies!) (1) elle est juste en face de l'hôtel meublé où habite l'inaccessible étoile! Enfer et damnation! — Simple hasard ou fatalité?... Vers cet automne (2), une fois la pension rendue par le docteur, Hector, quittant la chambre où il faisait ménage avec Charbonnel, passe sur l'autre rive, se rapproche du boulevard. C'est là, pour la culture de son génie et de ses relations, qu'il doit habiter. Près de Feydeau, près de l'Opéra, près des Italiens, habitent musiciens, chanteurs, éditeurs de musique. Le café Cardinal, où Hector et ses camarades ont leurs habitudes, est tout proche, ainsi que l'élégant coiffeur, place de la Bourse, où le Jeune-France fait ébouriffer sa chevelure rousse; Lesueur et sa famille sont rue Sainte-Anne; Schlesinger, l'éditeur de Weber, près de qui « Hector B..... » a polémiqué dans *le Corsaire*, est au 97 rue Richelieu. — Le jeune Hector Berlioz vient donc au 96. C'est au coin de la rue Saint-Marc.

Et de sa fenêtre, enfilant de biais le croisement des deux rues, il découvre l'hôtel meublé où habite son Ophélia!

Il délirait d'amour! Il battait la ville et la campagne!

Shakespeare et les acteurs anglais, sur d'autres romantiques, produisaient d'autres effets. Delacroix, sous de sanglants couchers de soleil, imaginait des cimetières d'une couleur fastueuse, héroïque. Dumas, géant nègre et génial amuseur, projetait de prendre

(1) Berlioz employait volontiers cette exclamation et quelques autres.

(2) C'est le plus probable. (Voir *Mémoires*, ch. XXIV, et lettre du 27 avril 1828.)

d'assaut le théâtre. Le laborieux Hugo combinait les voyantes métaphores de la *Préface de Cromwell :* le Cénacle attendait cette grande parole révélatrice, et déjà on annonçait la lecture pour le milieu de novembre (1).

Etre connu, avoir un nom! Parvenir jusqu'à l'inaccessible Ophélia!... L'élève de Lesueur, malgré son agitation, ses démarches et sa *Messe*, est encore bien ignoré!... Tous les jeunes romantiques, peintres, sculpteurs, poètes ou hommes de théâtre, ils se remuent, se coalisent pour conquérir leur place au soleil : — la gloire est appelée le soleil des morts, car elle ne se lève que sur des tombeaux; pour eux, elle sera le soleil des vivants. Il leur faut la gloire tout de suite, et rayonnante. Le culte de Napoléon exalte leur énergie : ils sauront bien faire lever leur soleil d'Austerlitz.

D'ailleurs, dans l'ennui, dans le silence de la Restauration finissante, on se passionne pour les querelles d'artistes. Paris, qui n'a rien d'autre à faire, prend une fièvre de nouveautés, d'inconnu, une fièvre de liberté. Les chasses de Charles X à Compiègne, les repas où le populaire est admis à voir le Roi manger, cela ne suffit guère à de jeunes générations qui ont appris à lire dans les bulletins de la Grande Armée.

Et voici qu'aux jeunes génies frémissants d'impatience, Shakespeare vient d'apparaître comme un Dieu Inconnu, comme la force mystérieuse, libératrice, qui va renverser toutes les barrières et donner à la vie sa plénitude et sa beauté!... Quant à Berlioz, fou d'amour pour son Ophélia, quelle musique ne rêve-t-il pas d'écrire!

— « Mon ami, il n'y a point de neuf en musique... »

(1) Lettres de David d'Angers.

Qui dit cela? C'est un membre de l'Institut, c'est Berton, le vieil et classique Berton, un des juges qui lui ont refusé le prix de Rome, la « perruque » qui a déclaré la bacchanale d'Orphée *inexécutable!*

— « Non, mon ami, il n'y a point de neuf en musique, déclare-t-il à l'élève Berlioz, un jour de novembre 1827. Les grands maîtres, mon cher, se sont soumis à certaines formes musicales que vous ne voulez pas adopter. Pourquoi chercher à faire mieux que les grands maîtres?... »

Ah! « vieux podagre », pense notre Hector, on verra bien si ma musique est *inexécutable!*

En effet, il préparait alors une nouvelle exécution de sa *Messe*. C'était toujours la même musique. La même, mais sans cesse corrigée, refaite. Cette *Messe*, on n'avait pas pu la répéter, en 1823, mal dégagée encore de l'oratorio *le Passage de la Mer Rouge*. Mais, voilà deux ans, elle avait fait retentir les voûtes de Saint-Roch : grâce aux douze cents francs qu'Augustin de Pons, à défaut de Chateaubriand, avait avancés... Eternelle *Messe*, et que le tenace Berlioz n'abandonnera pas de sitôt.

A l'automne 1827, il l'avait « sensiblement améliorée. » Donc, on l'exécutera en l'église Saint-Eustache, pour la fête de sainte Cécile (22 novembre 1827).

Tout est prêt. Hector invite tous les membres de l'Institut, les critiques musicaux, Castil-Blaze, Fétis; il invite le ban et l'arrière-ban de ses amis, sans oublier, bien entendu, les jeunes gens, les séides, qu'il a souvent fanatisés, étonnés, au parterre de l'Opéra et de l'Odéon.

Car déjà, grâce à la mystérieuse attraction du génie, grâce aussi à son adresse de Dauphinois pratique, il « a vraiment un parti ».

A cette date même, il l'écrit. Très nettement, il

s'en rend compte : il l'écrit à ce brave Ferrand, à cette belle âme apathique, incapable de faire sa trouée, de s'imposer; âme vraiment mélancolique, malade, et que notre Hector, impulsif mais adroit, avisé, remuant, juge déjà comme l'âme d'un vaincu.

Ce brave Ferrand, voilà bien le *René* trop sincère, l'*Obermann* à qui le désir du talent ne donne même pas un semblant d'énergie. Voilà bien le René pour qui la désespérance n'est plus seulement un thème à développer en phrases sonores. Pour lui, elle s'égoutte, poison stupéfiant, de la fiole irisée des rhéteurs; elle s'insinue dans les veines et jusqu'au plus profond de l'âme : René triste, terne, à plat, stagnant, un peu niais, — René trop sincère... Mais la trentaine viendra. Ferrand, pauvre être sans réaction, se laissera reprendre par l'étouffante, par la silencieuse et morne province, et par les propriétés de son papa : il se mariera, fera valoir sa terre... Et il retournera se perdre dans la terre, ne laissant de sa vie qu'une trace indistincte. On la devine à peine, cette sente dans la prairie, cette sente murmurante, où le confident de Berlioz rêva sa jeunesse : lui-même, dès l'âge d'homme, il n'y repassera plus, heureux peut-être d'y voir pousser l'herbe de l'oubli.

Avec Berlioz, quel contraste! — Berlioz, René décoratif, René de parade, René caracolant... Plus tard, artiste déçu, combien il s'attachera aux enivrantes mélancolies, aux délicieuses tempêtes dont il sut orner sa jeunesse! Malgré l'affaissement de l'âge, il ne voudra pas la laisser mourir tout entière : en la racontant, il la transfigurera. Et ainsi, avec cette belle image de lui-même, il fera comme un royal sarcophage de pourpre et d'or, où il ensevelira pieusement, dans les bandelettes de sa romanesque littérature, l'âme bien-aimée de toute sa jeunesse...

Pour l'instant, son martyre d'amour lui prouve qu'il doit faire exécuter sa musique, et l'imposer à l'admiration de ses contemporains. Etrange mélancolique : homme d'action, homme d'assaut, qui agite sa mélancolie d'emprunt, l'entraîne dans sa course et la fait claquer au vent, comme la crinière empanachée et le manteau flottant d'un housard. Chez Berlioz, méridional, la souffrance d'aimer, la passion, se change en besoin d'agir et en folie ambulatoire. Certes, il délire pour Harriett-Ophélia-Smithson. Il s'entraîne même à délirer, et raconte à tous ses camarades comment il délire. Il voit très bien les ficelles qui font jouer les pantins humains. Il sait que pour violenter la gloire, il faut se faire « un parti ». Ce parti, il l'a rassemblé. Et il sait le tenir en main, le stimuler, le distraire : autrement, ce « parti » s'émietterait.

Tout cela, il le sait, il le fait. Et la vingt-quatrième année d'Hector n'est pas encore révolue.

A Saint-Eustache, en l'honneur de sainte Cécile ou du moins le jour de la Sainte-Cécile, le jeune romantique réunit donc « un orchestre magnifique ». Il avait invité quarante-cinq violons.

Il en vient trente-deux. Viennent aussi huit altos, dix violoncelles, onze contrebasses. Malheureusement, « il n'y a pas assez de voix pour cette église immense. »

Qui donc avait favorisé cette nouvelle audition dans une église de Paris? Certes, Lesueur aimait son disciple, et les maîtres de chapelle pouvaient avoir besoin de Lesueur : il dirigeait la chapelle du Roi, et, très pieux, devait être bien vu du clergé. D'autre part, le vicomte Sosthène, surintendant des Beaux-Arts, ancien élève du fondateur de la *Congrégation*, put être sollicité à nouveau par quelque député bien pensant, comme l'autre année et comme voilà deux ans... Evidemment, il y avait quelque

pieuse entente dont profitait, pour débuter, le fils d'un maire de la Terreur Blanche.

Lui-même, Hector, à Saint-Eustache, conduit l'orchestre. Il conserve assez bien son sang-froid, car il sent qu'il ne doit pas se troubler. Mais quand il entend son *Et iterum venturus* « exécuté, écrit-il, d'une manière foudroyante, par six trompettes, quatre cors, trois trombones et deux ophicléïdes »; quand il sent que toutes les voix à l'octave, psalmodiant une grande phrase coupée par un éclat des cuivres, produisent sur tout le monde une impression terrible, — il se trouble. Il est contraint de s'asseoir. Il laisse aller l'orchestre. Car, soudain, il *voit* le Jugement Dernier : « ce terrible *clangor tubarum*, ces cris d'effroi de la multitude du chœur », lui ramènent, lui imposent ses propres visions avec tant de force qu'il « est saisi d'un tremblement convulsif (1) ».

De cette *Messe* fracassante, Ophélia avait-elle entendu parler? Et entendu parler d'Hector, affolé d'amour? Hélas, elle allait quitter Paris. Du moins on l'annonçait. « Miss Smithson et M. Abbott, le 5 décembre, *joueront pour la dernière fois à Paris* », publiait *le Corsaire;* ce serait au bénéfice de Huet, à Feydeau, « dans les deux derniers actes de *Roméo et Juliette.* »

A ce bénéfice, il y aura de la musique.

Le nom d'Hector Berlioz pourrait donc être uni, sur la même affiche, à celui d'Harriett Smithson! O joie! oui, l'on donnerait l'ouverture des *Francs-Juges* ou de *Waverley!* Après l'une ou l'autre de ces

(1) Berlioz reprendra ce motif foudroyant dans son *Benvenuto Cellini.* Alors, ce même motif passera du *Jugement Dernier* dans le *Carnaval Romain* et portera pour paroles :

C'est le canon du fort Saint-Ange.

ouvertures triomphantes, quand l'actrice, descendue de sa loge dans la coulisse, serait toute prête à entrer en scène, alors il faudrait qu'elle attendît. Oui, elle attendra. Les bravos arrêteront son entrée... Elle, l'indifférente, l'inaccessible, là, tout près de l'orchestre, là, dans l'orage, dans l'électrique tumulte des sons, elle sera prise, roulée, toute affolée, pantelante... Car on fera redire, on *bissera* cette ouverture effroyable! Berlioz le veut! C'est le seul, le dernier, le désespéré moyen pour conquérir Ophélia! — Le lendemain, partie!... Qu'elle soit à lui, ce jour-là, — ou il la perd à jamais!

D'après Berlioz, voici ce qui se passa.

Une après-midi, pour faire répéter son ouverture foudroyante (il ne dit pas laquelle), il vient à Feydeau. Depuis quelque temps, par crainte de nouvelles crises qui l'eussent ravagé, il n'avait pas osé revoir son Ophélia. Il évitait même les devantures où le portrait de l'actrice lui brûlait les yeux... Donc il entre au théâtre; il monte vers la scène, muet, morne...

Tout à coup, à trois pas de lui, il voit miss Smithson, il voit *Juliette*, Juliette morte, que *Roméo* arrache au cercueil et emporte dans ses bras... Feux et tonnerres!... Il pousse un cri, et fuit en se tordant les mains. Miss Smithson entend les cris de ce fou, elle s'échappe des bras de l'acteur, et regarde.

Qui est-ce?...

Elle n'avait pas encore vu Berlioz... Mais quels yeux!... Elle prend peur : « Qu'on veille sur ce gentleman dont les yeux n'annoncent rien de bon ».

On lui apprend alors que c'est Berlioz...

Le 5 décembre, au bénéfice de Huet, le petit orchestre de Feydeau (Opéra-Comique) joue l'ouverture que l'auteur jugeait « foudroyante ». On l'applaudit sans la redemander. Harriett Smithson n'entend rien, ni

musique, ni bravos. Alors, elle devait être dans sa loge, et fort occupée à surveiller son habilleuse. Ou, plutôt, elle n'était pas encore arrivée au théâtre : avant *Roméo et Juliette*, on donnait une pièce de Dalayrac, *Diegos et Picaro*.

Hélas! de tout ce que nous venons de rapporter d'après Berlioz même (pour le 5 décembre et les jours précédents), que se passa-t-il dans la réalité, et que se passa-t-il dans l'imagination de notre romantique?

Cette ouverture, dont il ne donne pas le titre, ne fut pas exécutée : même dans les feuilles dévouées à Hector, où l'on voit force annonces pour le bénéfice de Huet, on ne trouve aucune mention d'Hector Berlioz ni de son ouverture. Rien dans les comptes rendus. Fit-il répéter l'ouverture? Alla-t-il au théâtre pour proposer sa musique : vit-il alors sa Juliette dans les bras d'un autre Roméo? Ou tout cela, n'est-ce que le rêve d'un projet?

Les rêves de Berlioz avaient une telle force, une telle vie, une telle réalité intérieure, qu'ils laissaient en lui des souvenirs aussi précis que les choses tenues, bourgeoisement, pour réelles. Bien plus, à mesure qu'il pensait à ses rêves, et qu'il les racontait, et qu'il les écrivait, ceux-ci, spontanément, se substituaient à la réalité oubliée. Les rêves, *ses* rêves, ils étaient conformes aux aspirations, aux forces profondes de son être. Il les aimait, les caressait, les ornait de détails précis et bien à sa convenance... Auprès d'eux, la vérité était chose morte (1).

Gérard de Nerval, juste à ce moment (début de décembre), publiait la traduction de *Faust*.

(1) On voit ici quelle *cristallisation a posteriori* donnera aux *Mémoires* leur féerique, leur captieux miroitement. Nous aurons maintes occasions d'étudier cet intéressant phénomène. (V. p. 313-320.)

« Les coups de tonnerre, écrira Berlioz, se succèdent quelquefois dans la vie de l'artiste aussi rapidement que dans ces grandes tempêtes où les nuées gorgées de fluide électrique semblent se renvoyer la foudre et souffler l'ouragan. »

Deux mois après Shakespeare, Gœthe; — dans trois mois, Beethoven!

Faust, « le merveilleux livre, me fascina de prime abord; je ne le quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout. » Quelle proie pour un musicien qui voulait faire une musique dramatique et descriptive! Les paysans dansant sous les tilleuls, les reitres avinés, les étudiants dans la taverne d'Auerbach, Marguerite chantant une ballade gothique tandis que les trompettes sonnent la retraite sur les remparts... Que de tableaux à mettre en musique!... Bien plus, dans la traduction de Gérard de Nerval, il y avait des couplets rimés, des romances avec refrain... Pour commencer à composer, le jeune Berlioz avait donc les paroles qu'il souhaitait toujours d'avoir...

Quelle forme donner à la musique qu'il entrevoyait, à ce bouillonnement sonore qui répondait en lui au brusque contact d'un génie étranger? — Elève de Lesueur, il songeait à une « symphonie descriptive. » Mais les couplets rimés par Gérard de Nerval suscitaient des chœurs et des airs...

Les acteurs anglais (22 décembre) reprirent leurs soirées. Maintenant, tantôt ils jouaient au Théâtre Italien, tantôt à l'Odéon. — Harriett Smithson, dans *Jane Shore*, « déployait une énergie et un pathétique admirables ». Et elle était encore Ophélia, elle était encore Juliette.

Heureux Hector, et malheureux : les passions le tenail-

laient dans leur griffe de vautour, comme disaient alors les Jeune-France. Mais « on jouit de ce qui n'est pas commun, même quand cette chose est un malheur » : âcre jouissance, apprise de *René*. Notre parfait romantique était heureux de souffrir enfin par amour, et par un amour « furieux, dévorant, un amour frénétique, le seul qui pût être le véritable pour lui et lui ouvrir enfin un cratère dans le cœur ».

Etrange état pour travailler, pour méditer sur un art ou du moins en apprendre la grammaire. Que l'on songe à ces longues années où un Racine s'était confié à ses maîtres; que l'on songe aux tranquilles et ferventes, aux silencieuses études dans la retraite d'un Port-Royal... Hector venait-il encore au Conservatoire? Où s'échappait sa pensée quand il faisait acte de présence au cours du vénérable Lesueur, au cours de Reicha le mathématicien? Il ne rompait pas, ouvertement, avec le « temple officiel de la routine », à cause du prix de Rome : aux lauréats, cinq années de pension et la protection royale toute leur vie durant... Les quelques mois où il frôla la misère, avant d'être choriste aux Nouveautés, lui prouvèrent qu'il n'est pas bon de n'avoir aucune fonction reconnue, classée, et de rompre en visière à la famille et à la société. Pour la lutte, pour la ruse, cette épreuve le fit plus fort, plus fin, plus souple. Elle le trempa comme une eau glaciale trempe une bonne lame. Pratique croque-sol, mais tumultueux! Il fallait le voir, au parterre, lorsque Harriett Smithson était en scène. « Elle sera ma femme! » proclamait-il. En effet, tout autant que Roméo pour Juliette, il devenait « jaune et sec comme un hareng saur ». Quelle mine, mort et furies! Quel regard satanique, quel front foudroyé!... Ses camarades ne l'appelaient plus que le *Père la Joie*.

Et quelle musique, alors (hiver 1827-1828), ne rêvait-il pas d'écrire? Comme ce serait autre chose que *Pleure, pauvre Colette*, autre chose que *la Révolution Grecque* toute spontinienne, autre chose même que les « imitatives » symphonies des *Francs-Juges*, conçues selon Lesueur et Walter Scott!... Ce serait la transcription sonore des tempêtes de son cœur. Tous es instruments connus seraient employés; il y aurait mille accords que l'on ne soupçonne même pas; les sonorités, les rythmes, la déclamation, les paroles empruntées au langage swedenborgien, tout serait neuf, imprévu, saisissant, irrésistible... Les « podagres de l'Institut en blémiraient d'épouvante!...

Il délirait ainsi, quand, tout à coup, Beethoven le « foudroya ».

Au Conservatoire, sous la direction d'Habeneck, venait de se fonder la *Société des Concerts*. Plusieurs fois de suite, au printemps de 1828, elle joua du Beethoven. Elle en joua tant, lors de ses débuts, qu'on put la croire spécialement fondée pour cela. On prétendit même qu'elle inaugurait, en France, les grandes auditions des œuvres classiques. De fait, un concours d'heureuses circonstances, la valeur des exécutants et de leur chef, firent la fortune de la *Société des Concerts*, beaucoup plus que le dessein arrêté de révéler Beethoven au public français.

Au dix-huitième siècle, les Concerts Spirituels, les Concerts des Amateurs ou de la Loge Olympique, avaient fait entendre nombre de symphonies. Le jeune Mozart, en 1778, donnait aux Parisiens la primeur de sa symphonie en *ré*. Plus tard, une fois le Conservatoire organisé par Sarrette, les exercices des élèves furent de véritables concerts. Au théâtre,

dès 1815, les Concerts Spirituels reprirent régulièrement tantôt à l'Opéra, tantôt aux Italiens. Enfin, grâce à l'activité inlassable de Choron, on venait d'entendre, dans les diverses écoles qu'il avait su fonder, des œuvres des vieux maîtres italiens, allemands et même français. De Haendel, l'année dernière, le Concert Spirituel montait le *Messie*...

Que restait-il à faire, vers 1828, à une nouvelle société de concerts classiques? Il lui restait, ainsi que venait de l'écrire Fétis, à imiter Choron, les Concerts Spirituels, les exercices d'élèves, et à les dépasser : avec le personnel de l'Opéra et du Conservatoire, qu'elle assure une exécution meilleure encore; et aussi, insinuait Fétis, qu'elle s'adresse au bibliothécaire du Conservatoire : il lui composera des programmes plus variés, des programmes historiques, avec Marcello, Jomelli, Palestrina, Haendel, Bach et les fils de Bach... Ce précieux bibliothécaire était Fétis même.

Ainsi, peu avant 1828, on désirait une société de concerts. Tout était prêt pour qu'elle réussît. Bien plus, pour stimuler et satisfaire cette aspiration au grand art particulière aux années proches de 1830, se présentait une grande œuvre à exploiter, presque inconnue encore, et dont l'auteur venait de mourir. — La *Société des Concerts* fut fondée (arrêté ministériel du 15 février 1828). Dès son début (6 mars) elle profita de la curiosité publique qui allait à Beethoven.

Beethoven (mars 1828) tomba sur le jeune Berlioz alors délirant, et le « foudroya ».

Etait-ce vraiment Beethoven?

Portrait de miss Smithson. — Le portrait ci-contre reproduit une lithographie originale de Deveria (1827-1830); — (collection de Mme Adolphe Boschot).

C'était bien telle des Neuf Symphonies qu'on jouait en présence du jeune Berlioz. Mais celui-ci, auteur des *Francs-Juges*, de *la Révolution Grecque*, fou d'Ophélia et d'Harriett, roulant dans sa tête, à propos de *Faust*, des projets surhumains et « monstrueux », rêvant d'écrire des musiques qui donneraient des extases convulsives, — comment pouvait-il prendre conscience de l'œuvre et du génie beethoveniens?

Certes, on ne peut guère demander à un artiste d'avoir les connaissances précises et multiples d'un critique, les idées à demi-mortes, les fiches d'un musicographe. Un siècle après Beethoven, on connaîtra abondamment ce qui l'a précédé et ce qui l'a suivi, ce qui a formé son génie et quels autres génies se sont formés à vivre avec le sien; on connaîtra par le menu la vie du maître; on aura pu méditer sur *les Carnets d'Esquisses* où l'on voit, à l'état de larves et d'embryons, les pensées musicales que l'on verra naître ensuite et vivre dans l'esprit des hommes, — alors certes, il sera facile de savoir, autant qu'il est possible, ce que fut vraiment Beethoven. Alors, chaque auditeur-musicien, s'il en a le goût, pourra susciter en soi-même, pour ainsi dire, une série d'images, de portraits assez ressemblants : ils auront un peu de l'auditeur, et beaucoup de Beethoven même.

En 1828, tout d'un coup, sur notre Hector « foudroyé » par Shakespeare et Harriett Smithson, délirant, les jambes électrisées par l'amour d'Ophélia comme par une folie ambulatoire, — sur Hector, nouveau coup de foudre : Beethoven!... « Feux et tonnerres! Enfer et damnation! » Après *la Vestale* de Spontini, et pour ne pas « retomber dans notre monde prosaïque », un ami d'Hector s'était brûlé la cervelle. Ah! s'il avait entendu l'orchestre de Beethoven!

A la symphonie en *ut mineur*, la Malibran vient d'être prise de convulsions, et on a dû l'emporter hors de la salle du Conservatoire!... Du moins Berlioz l'assure.

Quant à lui, voici :

« Mes forces vitales semblent d'abord doublées; « je sens un plaisir délicieux où le raisonnement « n'entre pour rien; l'habitude de l'analyse vient « ensuite d'elle-même faire naître l'admiration; l'émo- « tion, croissant en raison directe de l'énergie ou « de la grandeur des idées de l'auteur, produit bien- « tôt une agitation étrange dans la circulation du « sang; mes artères battent avec violence; les larmes, « qui d'ordinaire annoncent la fin du paroxysme, n'en « indiquent souvent qu'un état progressif, qui doit « être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce sont des con- « tractions spasmodiques des muscles, un tremblement « de tous les membres, un *engourdissement total des* « *pieds et des mains* (1), une paralysie partielle des « nerfs de la vision et de l'audition; je n'y vois « plus, j'entends à peine; vertige... demi-évanouisse- « ment (2)... »

Berlioz, plus tard, analysera, dans ses feuilletons de musique, les Neuf Symphonies. Peu à peu, il corrigera ses analyses : à soixante ans, il en donnera un texte où son génie abrupt, « primitif », sera débarrassé de presque toutes ses bizarreries. Mais, à trente ans passés, à la veille d'écrire *Roméo*, il parlera encore (et très sérieusement) de mèches de cheveux arrachées, de rires stridents et de sanglots convulsifs, — pour commenter Beethoven; tout le parterre, assurera-t-il, bondit et « couvre par ses cris la voix tonnante de l'orchestre »; à la péroraison de la symphonie en *ut mineur*, des

(1) Les italiques sont de Berlioz même.
(2) Article sur la musique. — Comparer à Lesueur, p. 181.

vieux militaires : « l'Empereur! s'écrient-ils en levant les bras au ciel, voici l'Empereur!... »

Stendhal naguère, dans sa *Vie de Rossini*, avait rapporté ceci : « A Brescia, je fis la connaissance de l'homme du pays qui était peut-être le plus sensible à la musique. Il était fort doux et fort poli; mais quand il se trouvait à un concert, et que la musique lui plaisait à un certain point, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir. Arrivait-on à un passage sublime, il ne manquait jamais de lancer ses souliers derrière lui et sur les spectateurs. »

Beethoven tomba donc comme un troisième coup de foudre sur Berlioz.

Laissons-le se remettre un peu : l'année prochaine, il écrira une *biographie* (sic) *de Beethoven*, et nous verrons alors ce qu'il en pense. Alors, du moins, il aura eu le temps de lire symphonies et quatuors, de les entendre et d'y méditer. Pour l'instant, comme il l'avoue lui-même, il est « foudroyé. »

Foudroyé!... Mais l'actif, l'ingénieux Dauphinois redevient vite maître de lui-même; vite, il se replace à l'affût des moyens de se faire connaître. Ces concerts, où Beethoven le foudroie, que prouvent-ils? Ils prouvent que la salle du Conservatoire a une excellente acoustique; que l'on peut obtenir cette salle gratuitement. Bien plus, comme elle n'est guère grande, Hector pourrait la garnir d'une manière convenable et sûre s'il donnait un concert de ses œuvres et soignait sa publicité. — Le programme serait-il, tout entier, réservé aux œuvres du jeune élève?... Pourquoi pas?... Beethoven, nouveau en France, prenait bien le programme à lui seul... Le 6 mars, au premier concert de la *Société*, Habeneck n'avait donné de Beethoven que *l'Héroïque :* les trois autres concerts furent tout

à Beethoven. — Hector projeta d'avoir tout un concert pour lui seul (1).

Avant de faire agir ses relations de fils d'ultra auprès de l'ultra vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, il demande la salle à Cherubini, directeur du Conservatoire. C'était hiérarchique, et prudent.

Cherubini, pour éconduire le trop remuant élève, lui conseille de s'adresser au surintendant des Beaux-Arts. Evidemment, pense Cherubini, les bureaux enfouiront la demande du jeune élève dans les cartons.

De l'évasive réponse de Cherubini, Hector s'arme. Il ne demande pas la salle par écrit : lui-même, il va voir ses protecteurs bien placés, les assure que Cherubini l'autorise à demander la salle et « donne ainsi une marque de l'intérêt » qu'il porte aux efforts de son élève (2)...

Les protecteurs d'Hector l'écrivent donc au surintendant et demandent une audience pour leur protégé. Ces protecteurs, ce sont le comte de Chabrillant, pair de France, et le président Chenavaz, député de l'Isère.

(1) Selon mon habitude, j'ai compulsé les documents sur les pièces originales. Le récit qui va suivre résulte, strictement, des lettres dont les manuscrits ou les minutes sont conservés aux Archives nationales.

M. de Curzon, bien qu'il ait découvert ces documents et qu'il les ait publiés en entier (sauf les minutes qu'il a résumées), m'a aidé comme un ami véritable.

A ma connaissance, ce sont les seules lettres de Berlioz, ou presque les seules, qui soient publiées sans erreurs, ni suppressions, ni truquages.

On remarquera, sans doute, que mon récit, conforme aux documents, n'a aucune ressemblance avec le fantaisiste récit des *Mémoires*.

Mais on sait déjà que cette remarque est à faire pour toute la biographie de Berlioz.

(2) Archives nationales. Chabrillant à La Rochefoucauld (lettre et post-scriptum inédits).

Ils glissent que le jeune ultra mérite, *sous tous les rapports*, les bontés du pouvoir.

Le surintendant, — la « tête de cheval » qu'Hector a déjà dérangé deux fois, — répond (2 mai) à ces protecteurs qu'il prend leur demande en considération. Il s'intéressera à cet artiste « recommandable ». Donnerait-il donc la salle?

Sur l'heure (3 mai), Hector écrit au surintendant, demande la salle pour un jour fixe : « Mon concert, « étant destiné uniquement à me faire connaître, est « pour moi de la dernière importance; il y va de mon « existence musicale tout entière... La carrière des « compositeurs devient de jour en jour plus épineuse, « et si une main puissante ne vient à mon secours, « malgré mon inébranlable constance, je crains bien « de me consumer en stériles efforts. »

Le surintendant (6 mai) écrit à Cherubini. Il lui « envoie la demande formée par M. Berlioz ». Il ajoute : « Cet artiste m'ayant été recommandé de la manière « la plus pressante par plusieurs personnes que je désire « sincèrement obliger, j'ai cru devoir en quelque sorte « m'engager... » Le surintendant demande s'il n'y a pas d'obstacle à donner la salle d'ici la fin du mois.

Cherubini, que le jeune élève avait dupé en jouant d'une réponse évasive, essaye de résister à l'occulte influence qui déterminait le surintendant. Ce concert, songeait-il, où l'on exécuterait sans doute la cantate *inexécutable*, n'est-il pas une impertinence, une « insulte » contre l'Institut? Et puis, quels musiciens rassemblera ce jeune homme? Et avec quel argent?

Cherubini, de vive voix, doit tâter Hector.

Hector a réponse à tout : l'argent, il l'a en poche, et il ne donne pas de concert pour faire une recette, mais pour se faire connaître. D'ailleurs, le surintendant a promis.

Alors Cherubini écrit au surintendant pour le dissuader d'accorder la salle, et il donne des raisons d'ordre administratif. Il assure même qu'il prend, en s'opposant au concert, l'intérêt de M. Berlioz : la saison est trop avancée.

Et Cherubini, un matin, fait part de cette lettre à son jeune élève.

Le jour même, l'élève Berlioz écrit au surintendant : « Je viens me justifier à vos yeux du mensonge dont « vous devez me croire coupable... Je puis vous assurer « que si M. Cherubini ne m'avait pas dit positive- « ment : *Il faut demander à M. le vicomte de La Roche- « foucauld*, je ne vous aurais pas importuné de mes « lettres comme je le fais... »

Et il pique l'amour-propre du surintendant : « Si « ma lettre arrive trop tard et que votre détermina- « tion soit déjà prise, ce sera la seconde fois que vos « bienveillantes intentions pour moi auront été para- « lysées par la volonté d'un agent subalterne. »

L'agent subalterne, ainsi désigné par notre Hector, c'était Cherubini, son directeur, Cherubini, le « vieillard illustre ».

Cela dut flatter le vicomte Sosthène, bien que ce fût un peu violent : le vicomte n'était-il pas, au dire même d'Hector, « le plus grand cheval que la maison du roi ait jamais eu à son service?... Quelle haute bêtise!... » Voilà deux ans, le vicomte Sosthène n'avait pas su imposer *la Révolution Grecque* à Kreutzer!... Au surintendant si mal obéi par les artistes, Hector, pour le piquer d'honneur, n'oublie pas de rappeler les factieuses résistances de ces « agents subalternes » (12 mai).

Le surintendant (13 mai) fit plier Cherubini, agent subalterne. « Je ne saurais me dispenser, écrivait le vicomte, d'acquitter une promesse. »

Et ce fut ainsi que l'élève Hector Berlioz, à vingt-quatre ans et demi, sut obtenir, pour son premier concert, la salle du Conservatoire.

Elle était encore toute frémissante qu'on y eût révélé, aux Parisiens, Beethoven.

Dans le parti de ses camarades, dans « son parti », Hector commençait à passer pour une sorte de Byron musical. Pourquoi ne serait-il pas le successeur de Beethoven?

Mais Harriett Smithson, l'aimait-il toujours? Et que devenait le délire, les courses impulsives à travers Paris et la banlieue? C'était bien d'autres courses, alors, qu'il s'agissait : les musiciens à rassembler, les chanteurs, les choristes, la copie des parties d'orchestre, le matériel (pupitres, chaises et gros instruments), et les billets à placer, les critiques et les membres de l'Institut à inviter, et les réclames à faire passer dans les journaux.

Encore le dimanche fixé ne fut pas le bon : le 18 mai, il y avait des Courses au Champ-de-Mars. Hector, toujours prévoyant, pensa que cela « lui ferait un tort immense. » Il remit au dimanche suivant, 25. Mais c'était la Pentecôte. Le concert fut donc fixé au lundi 26.

Il ne comprendrait que de la musique d'Hector Berlioz : ouverture de *Waverley*, une *Mélodie pastorale* (soli et chœurs, extraits du deuxième acte des *Francs-Juges*), la *Marche religieuse des Mages*, et enfin le terrible *Resurrexit*, c'est-à-dire l'*Et iterum venturus*, le tableau du Jugement Dernier, qui a déjà fait trembler les voûtes de Saint-Roch et de Saint-Eustache. Telle était la première partie du concert. Seconde partie : ouverture des *Francs-Juges* et *Révolution Grecque*.

Même, notre Jeune-France avait espéré faire exécuter *la Mort d'Orphée*, sa malheureuse cantate que ce « podagre » de Berton déclarait *inexécutable*. — Mais, dans quelques semaines, pour le prix de Rome, il allait de nouveau concourir. Il venait de jouer Cherubini, il renonça donc à taquiner Berton : était-ce prudent de s'aliéner ainsi les juges de l'Institut? D'ailleurs, à une répétition d'orchestre, il avait pu constater que cette cantate *inexécutable* était vraiment difficile à exécuter. Il s'en tint donc à des morceaux d'un plus sûr effet.

Il ne manqua pas d'inviter, par une lettre particulière, le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts :

« Monsieur le vicomte,

A tant de bontés oserai-je vous prier de joindre encor celle de me faire l'honneur de venir m'entendre? A quoi me servirait même un grand succès, si je ne puis l'obtenir sous vos yeux?... C'est de vous seul que dépend le sort des artistes en général, mais plus particulièrement des compositeurs (1)... »

Le concert, entre autres réclames, fut annoncé dans les journaux par une lettre circulaire. Notre Dauphinois demandait qu'on insérât sa réclame, afin, disait-il, qu'il pût se « justifier aux yeux du public de plusieurs inculpations assez graves... » Et il parlait de son concert.

Dans le monde des musiciens (dans cette petite ville de province qui est une des nombreuses petites villes de province dont l'ensemble constitue Paris), on commençait à parler du romantique Berlioz : son activité, ses menées révolutionnaires aux soirées de l'Opéra, sa jeunesse, sa chevelure rousse qui s'embroussaillait sur sa tête volcanique et foudroyée, sa

(1) Manuscrits du Conservatoire (lettre inédite).

Messe où tonnait la fin du monde, ses hautes protections, son amour désespéré pour la grande tragédienne à la mode, ses courses démoniaques, ses disparitions:... un jour, se répétait-on, l'on fut voir à la Morgue son cadavre enfin retrouvé... Non, Hector n'était pas un élève ordinaire. Et voilà que malgré Cherubini, son directeur, il se fait donner pour lui seul et par le surintendant même, la salle où l'on vient de révéler Beethoven!... Dans le fidèle *Corsaire*, où « Hector B... » avait déjà polémiqué, un entrefilet agressif apprend au public que le « jeune compositeur a triomphé d'une influente puissance musicale!... »

Evidemment, même parmi les *Jeune-France* les plus turgescents, Hector ne laissait pas de devenir une curiosité. Au théâtre, il poussait de tels soupirs, gardait des silences si byroniens, ou faisait strider des rires si affreux, si convulsifs et si « volcaniques », que ses camarades, tout en l'appelant le *Père la Joie*, ne manquaient pas d'être étonnés. Oh! Harriett-Ophélia!... O complots de Satanas!... Malédictions!... Mort et furies!... Désespère et meurs!

La lettre circulaire fut insérée par la *Revue musicale* de Fétis, par *le Corsaire*, par *le Figaro*, par *la Pandore*. Pour l'époque, réclame extraordinaire : Weber, triomphant et mourant, n'avait pas tenu, lors de son passage à Paris, beaucoup plus de place dans les feuilles publiques.

Le concert fut un « grand, grand succès », écrit l'apprenti musicien : « succès d'étonnement dans le public, et d'enthousiasme parmi les artistes. »

A la vérité, il y eut peu de monde dans la salle.

Quant à la musique, quelque réserves que l'on pût faire, ce concert révélait un génie. Ce génie du jeune Berlioz, Lesueur l'avait déjà reconnu. D'autres juges,

moins indulgents, le reconnaissaient à leur tour. Fétis lui-même écrivait :

Combien de juges n'ont pas fait, peut-être involontairement, ce syllogisme erroné : « La musique d'un jeune compositeur sans expérience ne peut être bonne; or M. Berlioz est un très jeune compositeur, donc la musique de M. Berlioz est mauvaise! » ... Mais, que le bénéficiaire (si je puis me servir de cette dénomination, puisque la salle était presque déserte) — que M. Berlioz, dis-je, se rassure;... son talent prématuré nous inspire un vif intérêt. M. Berlioz a les plus heureuses dispositions; ...il a du génie. — Son style est énergique et nerveux. Ses inspirations ont souvent de la grâce. Mais, plus souvent encore, le compositeur, entraîné par sa jeune et ardente imagination, s'épuise en combinaisons d'un effet original et passionné;... souvent son originalité va jusqu'à la bizarrerie;... il sème avec profusion les grands effets de la musique, et son exagération lui fait dépasser le but...

Une partie de la musique jouée à ce premier concert disparaîtra ou sera réemployée plus tard avec changements. L'ouverture des *Francs-Juges*, celle de *Waverley*, la *Marche des rois Mages*, *la Révolution Grecque* existent encore. Que l'auteur, plus tard, y ait apporté d'heureuses corrections, cela n'est guère douteux. Mais déjà ces œuvres d'un jeune homme (presque d'un enfant, et sans grande culture, ni bien régulière), contenaient plus que des promesses : elles étaient vivantes, mouvementées, colorées, ingénieuses; la mélodie toujours expressive, nette, bien à découvert; le rythme s'imposait avec une rare puissance, avec de curieux sursauts, mais toujours entraînant. Quant aux sonorités, comment ne pas dire (comme ce bon Lesueur devait le dire) que si les rossignols naissent avec de la voix, Berlioz naquit avec un orchestre. Certes, il y avait des défaillances, des recherches maladroites, de l'incertain et de l'entortillé dans l'écriture harmo-

nique... Toutefois en ces pages d'élève, en ces œuvres, tout était expressif, ou du moins tout tendait à l'être : nul contresens contre l'expression, nulle expression à faux. Ces premières œuvres, vraiment, débordaient de vie. Spontanées, sincères, elles plaisaient. Elles avaient la grâce irrégulière, mais irrésistible, la beauté piquante et divine de la jeunesse. En elles, déjà, vivait un génie ardent, passionné, poétique, et aspirant sans effort à ce qui est grand.

Quant à Berlioz, dès ce jour, il ne pouvait plus douter d'avoir en lui une merveilleuse puissance de suggestion. Non seulement il prenait conscience de son génie, mais encore il constatait que ce génie avait prise sur les autres hommes : ce que Berlioz enfantait avait le magique pouvoir de vivre dans l'âme des autres hommes. Sa force d'entraînement, qu'il constatait lorsqu'il fanatisait « son parti », il constatait encore qu'elle passait dans ses œuvres et entraînait les auditeurs.

Dès ce jour, il a pleine conscience de sa force créatrice. — Dans quelques mois, très vite, il va écrire les *Huit Scènes de Faust*, c'est-à-dire la moitié d'un de ses chefs-d'œuvre, la moitié de *la Damnation de Faust*. Oui, dès 1828, le génie de Berlioz est né, arrive à la vie complète et absolue de l'art : en voilà déjà les preuves manifestes, irrécusables. — A la fin de l'année, Berlioz aura vingt-cinq ans.

Vraiment, ce débutant de génie avait-il tort d'être si adroit, si actif, pour faire plier « l'agent subalterne » et s'imposer à ses contemporains?

Lui-même, comment se juge-t-il alors, et que ressent-il lorsqu'il entend sa propre musique?

Une semaine après le concert, il fait part à ce brave Ferrand de ses émotions de triomphateur. Aux

répétitions, on avait tant applaudi que le débutant était sans inquiétude avant le concert. D'ailleurs, en déchiffrant l'ouverture des *Francs-Juges*, un violoniste, s'arrêtant de jouer :

— « L'arc-en-ciel, s'était-il écrié, l'arc-en-ciel est l'archet de votre violon, les vents jouent de l'orgue, le temps bat la mesure ».

Voilà du moins ce que notre Hector écrit à ce brave Ferrand. Et il continue. Au concert, dès le premier morceau (*Waverley*), trois salves d'applaudissements. Vient la *Mélodie Pastorale*. Ces chœurs, par la faute du chef d'orchestre (qui n'est pas l'auteur) manquent leur entrée et prennent le bon parti de se taire. *Les Rois Mages* sont fort applaudis. Après le *Resurrexit*, après ce tableau du Jugement Dernier, quelle tempête! Déjà, à Saint-Eustache, à Saint-Roch, cette musique imitative, où retentit l'écroulement des mondes, avait donné des tremblements convulsifs à son auteur même. Aujourd'hui, dans cette petite salle très sonore, c'est quatorze femmes, c'est trente hommes qui chantent!... Trombes d'applaudissements : trombes dans le public, et même, plus frénétiques encore, trombes dans l'orchestre. Or, le jeune compositeur est dans un coin de l'orchestre. Tout près de lui, les coups d'archet retentissent, grêle formidable, sur les basses et contrebasses; les femmes, les hommes des chœurs, tout applaudit; ce sont des salves, et des salves, et des cris, et des trépignements!... Le cœur lui manque; il s'étend sur les timbales, et il pleure...

On attaque l'ouverture des *Francs-Juges*. Il regarde l'effet qu'elle produit. Il croit le voir, il le voit : un effet de stupeur et d'épouvante! Sa musique, c'est effrayant, colossal, monstrueux, sublime!... oh, l'épouvantable solo de trombone et d'ophicléide!... Et le timbalier, lâchant ses maillets et ses clefs,

broyait la main d'Hector dans une étreinte crispée; et il s'écriait, spasmodique :

— « C'est sublime, mon cher!... C'est effrayant, il y a de quoi en perdre la tête!... »

Quant à Hector, de l'autre main, il se tenait une touffe de cheveux et la tirait avec rage. Il aurait voulu oublier qu'il était l'auteur et crier au public :

— « C'est colossal, horrible, c'est *monstrueux* » (1)!

Et, deux artistes de l'Opéra parlant du concert, l'un disait qu'un « effet des *Francs-Juges* était la chose la plus extraordinaire qu'il eût entendue de sa vie.

— « Oh! après Beethoven, toutefois, reprend l'autre.

— « Après rien! déclare le premier; je défie qui que ce soit de trouver une idée plus terrible que celle-là. »

Ainsi écrivait le Jeune-France, en triomphateur, à ce brave Ferrand, assoupi par la province.

Et quand il écrivait au docteur, il se servait presque des mêmes expressions. Elles convenaient parfaitement à sa façon d'être ému, et d'émouvoir, d'étonner, ses paisibles et bourgeois correspondants. « On redoutait pour moi le souvenir des symphonies « de Beethoven, entendues dans le même local quinze « jours auparavant... » Craintes vaines! Salves, et salves d'applaudissements!... Il ajoutait : « Les instruments « de cuivre réunis en octaves ont produit un effet « monstrueux et nouveau... J'évite comme la peste ces « lieux communs que les compositeurs (excepté Weber « et Beethoven) mettent à la fin de leurs morceaux;... « rien, à mes yeux, n'est plus pitoyable que ces phrases « banales et de convention qui font que toutes les mu- « siques se ressemblent. »

A son père, il avouait que la salle n'était guère

(1) Berlioz souligne le mot dans sa lettre.

pleine : malgré l'argent envoyé par le docteur, Hector avait dû emprunter deux cents francs, — et il n'osait pas transcrire le chiffre de la recette.

N'importe, succès considérable : « même si le con-« cert n'eût pas eu lieu, les répétitions auraient suffi « pour me faire une réputation dans le monde musical. »

Hélas! hors du « monde musical », Harriett Smithson entendra-t-elle parler de tout cela? Cela, pour l'histoire posthume, c'est la première victoire de Berlioz. Dans l'été 1828, cela, c'était « une tempête sous un crâne », et un peu de bruit, vite oublié, dans la petite province des musiciens. Rien de plus. — Si : des dettes.

N'importe!... « Petits farceurs, cela soulage singulièrement de courber sous le joug ces petits farceurs!... »

Ces petits farceurs, qui sont-ils? Ce sont les musiciens mêmes qui lui ont prêté leur concours dans son orchestre, mais qui ont laissé entendre que la tentative du jeune homme était peut-être audacieuse.

Comment, songe Hector, ils croyaient que mon concert serait « le comble de l'amour-propre », et que tant de musique de moi, « ce serait endormant! » Eh bien, Hector les a domptés! Ils sont devenus « pâles comme la mort », et *les Francs-Juges* leur ont « arraché les entrailles! » — Petits farceurs! Oui, pense-t-il, nul ne résiste à l'audition de ma musique. Mon orchestre sonne et vit : il a une force entraînante. Tant que mes notes n'existent que sur le papier, tant qu'elles ne sont que des signes morts, on peut les discuter. Un pianiste, mauvais lecteur, ou ce « podagre » de Berton, peut déclarer : « c'est *inexécutable.* » — Mais quand cela sonne, j'ai partie gagnée.

Aussi, comme il se remue, comme il s'agite! On le voit dans les théâtres; il connaît les musiciens; il parle aux critiques; il visite les directeurs : « Depuis quatre ans,

publie-t-il lui-même alors dans les journaux, depuis quatre ans, je frappe à toutes les portes... »

Avoir un poème d'opéra, ou faire recevoir le livret de ces malheureux *Francs-Juges* (1), être représenté, agir directement sur le public et mettre sous le joug tous ces « petits farceurs », voilà qui vaudrait mieux qu'un prix de Rome. D'ailleurs, notre romantique pourrait-il assez s'abaisser pour écrire, sur ces fades vers de la cantate obligatoire, l'honnête et plat, le bourgeois orchestre qui plairait aux membres de l'Institut! « Vieux podagres!... ils barrent le passage « aux nouveaux venus. Ecoutez-les parler, ces intrépides « athlètes de l'ancienne routine : la jeunesse, à les « entendre, est animée d'un esprit de révolte et de « subversion... Aussi ces matadors de l'autre siècle « disent aux hommes de nos jours : « *Travaillez tant « que vous voudrez, nous empêcherons bien vos ouvrages « de paraître. Critiquez à votre aise nos vieux chefs-« d'œuvre : nous n'en avons pas moins des places et des « pensions tandis que vous mourez de faim et que vous « soufflez dans vos doigts quand il pleut dans vos man-« sardes.* » — Laissons dire nos moroses antagonistes et « continuons de marcher d'un pas ferme dans la route « que nous ont tracée la nature et le besoin des choses « nouvelles. Et, parce qu'il est vrai qu'il faut emporter « toutes les positions d'assaut, serrons les rangs et « prêtons-nous un mutuel appui. »

Ainsi s'était exprimé un petit journal qui débutait.

Comme *le Corsaire*, il indiquait les spectacles de Paris avec la distribution de tous les rôles; il com-

(1) Le livret des *Francs Juges*, peu avant juin 1828, fut-il présenté à l'Opéra, fut-il refusé par le jury littéraire, ou reçu à corrections?... Ou, plutôt, n'y eut-il qu'une démarche officieuse auprès d'Andrieux?... Berlioz gourmande Ferrand afin d'obtenir un livret très corrigé et presque refait. (Voir p. 114, n. 1.)

plétait ses quatre petites feuilles par des potins de coulisses, des épigrammes, des charades, des comptes rendus et des poésies. — C'était *le Figaro.*

Et la tirade contre les « matadors de l'autre siècle et les athlètes de la routine », il l'avait employée en rendant compte, dès le lendemain matin, du premier concert du Jeune-France. — Celui-ci, dans de telles pensées, pouvait reconnaître ses pensées mêmes. D'ailleurs, *le Figaro* était dirigé par Bohain : Bohain et Berlioz, dans quelques semaines, vont songer à collaborer.

Un jour de juin, le 28, Hector Berlioz sort de chez lui, comme tant d'autres fois, pour affaires. Il s'est habillé avec soin, selon sa coutume, et se propose d'aller relancer un directeur de théâtre. Alors, Harriett Smithson, avec les acteurs anglais, jouait une tragédie, *Virginius;* dans cette tragédie, Harriett avait une agonie admirable. Hector allait donc rendre visite à M. Laurent, et, puisque M. Laurent était directeur du Théâtre Italien, notre musicien romantique allait proposer à ce directeur de convertir la tragédie anglaise en opéra italien.

En route, quel incident, quel objet, quelle pensée souffla la tempête dans le cœur d'Hector? Vit-il en songe la dévorante beauté d'Harriett? Ou quelque lithographie de Devéria, de Boulanger, lui montra-t-elle dans ses noirs profonds et sépulcraux, le blanc fantôme d'Harriett tenant le cadavre de Roméo dans son étreinte?... Mort et furies! Feux et tonnerres! Enfer et dérision!

Il court, pendant des lieues, il court depuis Paris jusqu'à Villeneuve-Saint-Georges. Il court. Ses muscles défaillent;... il court;... ses muscles « tremblent comme ceux d'un mourant »; il court... Et il ne meurt pas. Il le remarque. Il remarque aussi comment son sang

circule. Hector entend son sang, il entend son cœur qui bat comme s'il bondissait de joie! Oh! de la joie, de la joie!... Mais la douleur, la rage l'environnent et l'enserrent... Qu'est-ce que sa vie?... Tout son être est broyé par une griffe de vautour... Ah! saisir la vie, s'enivrer de la sensation exacerbée de la vie!... Vivre toute sa vie dans une minute de délire bienheureux!... Tout lui échappe, et il n'arrache que des lambeaux... « A mon âge, avec mon organisation, n'avoir que des sensations déchirantes; avec cela, les persécutions de ma famille recommencent; mon père ne m'envoie plus rien, ma sœur m'a écrit aujourd'hui qu'il persistait dans cette résolution. L'argent... toujours l'argent... Quand donc être heureux? Ni pendant la vie, ni après... Quand donc? Jamais. Inflexible nécessité... » Et pourtant, et pourtant, comme la campagne est belle! Quelle lumière abondante... Les arbres frémissent doucement... Tout ce qui vit, les hommes mêmes ont l'air heureux,... O plaine immense,... Et il est seul, il est seul;... O nature « impénétrable et fière », — souriante et mélodieuse...

Le lendemain (29 juin), toutes les articulations lui font mal. La crise passée, il est abîmé de fatigue par son effroyable course.

Mais, toute la journée, il faut qu'il marche. Il faut, en hâte, qu'il fasse des courses, des démarches, des visites : dans quelques jours, il entre en loge à l'Institut.

O rage! « M'avilir jusqu'à concourir encore une fois!...»

Lesueur, confiant dans le génie de son élève, vient de lui avancer l'argent pour monter en loge. Cet argent, le docteur l'a refusé, outré (Mme Berlioz aidant) des nouveaux emprunts pour assurer le succès d'un concert improductif...

Si Hector manque le prix, que deviendra-t-il?... « Podagres, je vous écrirai un petit orchestre bourgeois, « à deux ou trois parties, et qui fera autant d'effet sur « le piano que l'orchestre le plus riche; je prodiguerai « les redondances, puisque ce sont là les formes aux- « quelles les grands maîtres se sont soumis et qu'il ne « faut pas faire mieux que les grands maîtres; et, si « j'obtiens le prix, je vous jure que je déchire ma « *scène*, aux yeux de ces messieurs, aussitôt que le prix « sera donné. »

Hector entra en loge le 10 juillet ou quelques jours avant.

Cantate de concours : *Herminie.*

Pour la cinquième fois, depuis quelque vingt ans, l'Institut obligeait ses logistes à mettre de la musique sur cette cantate du poète A. Vieillard. Sans doute on la jugeait excellente. Elle était un prétexte pour faire écrire aux jeunes « disciples des beaux-arts » quelques récitatifs, un air de douceur, un air de bravoure, et une prière au « Dieu des chrétiens ».

A vrai dire, l'Institut d'alors ne demandait pas du tout à ses logistes ce qu'on appelle maintenant, sous l'ascendant de Bach, une *cantate :* il leur demandait une *scène lyrique* pour une voix et un petit orchestre.

De cette épreuve, Hector se tira du mieux qu'il put, renonçant à des excès d'imagination trop personnels : musique « inexécutable », lui avait-on déclaré l'année dernière. Il fit donc une très honorable musique de scène lyrique. Bien plus, il y mit, avec une audace bien sage, quelques effets ingénieux. Sans jamais laisser taire le quatuor des cordes (car le quatuor, disent les professeurs, est toujours « la base de l'orchestre ») il plaça, de-ci de-là, quelques effets de timbre. Ainsi, avant la *Prière*, pour enchaîner avec un morceau de bravoure et

moduler d'une façon saisissante, il fit descendre, par demi-tons, très lentement et très piano, les altos à découvert, seuls : douceur brusque et persistante, douceur extrêmement dramatique.

Pour conclure, quelle ingéniosité subtile! Herminie, au début de la scène, a chanté sa douleur de ne pas être aimée de Tancrède; à la fin, pour rejoindre le chevalier qu'elle aime, elle prend une armure et échappe de Jérusalem assiégée, passant ainsi, après une prière au Dieu « que son cœur ignore », dans le camp du Croisé que son cœur appelle. Ce départ, le disciple de Lesueur le fait voir. Après la dernière explosion de l'orchestre, au lieu de s'arrêter, comme tout élève le ferait, sur l'éclat banal du tutti, — Berlioz continue : peu à peu le bruit décroît, le rythme perd ses secousses pleines d'angoisses, et l'on entend, tel un chant lointain, les voix féminines d'une clarinette et d'une flûte : elles redisent la prière d'Herminie qui s'éloigne.

A cette Herminie, d'ailleurs, à cette douce figure du Tasse, le romantique logiste avait donné, musicalement, un charme qui nous touche aujourd'hui, mais que les membres de l'Institut étaient alors obligés d'ignorer. Le Jeune-France avait confondu, — et nous le sentons aujourd'hui, — Herminie et Harriett Smithson. Cette mélodie qu'il s'efforcera plus tard de nous faire aimer, *l'idée fixe de la Fantastique*, la mélodie élue qu'il présentera comme le « reflet mélodique » d'Harriett-Ophélia, c'est elle qu'il venait de prêter à l'*Herminie* du poète Vieillard, et de faire longuement chanter à l'orchestre.

Et quoi de plus naturel? Pouvait-il trouver, pour la traduire en musique, une émotion qui ne fût dans son cœur ou dans son imagination? A l'héroïne du Tasse, soupirant après son Tancrède sur les pauvres rimes officielles du poète Vieillard, comment notre Jeune-

France n'aurait-il pas prêté le « reflet mélodique » de ses désespoirs les plus shakespeariens?...

Enfin, il peut signer son manuscrit, et s'échapper de l'Institut (1)!

Finie, cette fastidieuse scène lyrique; fini, enfin fini, cet orchestre bourgeois dont le ronron pourra charmer les « podagres »! Libre maintenant, il erre dans Paris, fanatise ses amis, pérore, blague, joue à l'Hamlet; quelle joie! quels délires volcaniques! L'Opéra reprend *la Vestale!* Les acteurs anglais (ô Harriett-Ophélia!) donnent encore *le Marchand de Venise, Richard III, Jane Shore!*

A l'Institut, pour juger le concours, la section de musique se réunit. Elle donna le premier prix à M. Ross-Despréaux, élève de MM. Berton et Fétis; et le second prix à M. Margeot, élève de M. Reicha.

Hector Berlioz, jugé par la section de musique, n'avait rien.

Le samedi 2 août, les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs se réunirent pour donner « définitivement » les prix de musique.

Le second prix, cette fois, échut à « M. Berlioz, élève de M. Lesueur (2) ».

Sur ces deux jugements contradictoires, que dire? Faut-il y voir autre chose qu'une des innombrables bizarreries des concours, et surtout des concours jugés par les hasards du vote? Ne fut-ce que l'effet de la chance, ou plutôt l'effet du jeu des influences personnelles : au

(1) Le manuscrit porte « 22 juillet » (écriture de Berlioz), — et « reçu le 28 juillet 1828 » (autre écriture).

(2) Curieuse lacune des *Mémoires*. Berlioz, pendant cinq pages in-octavo, dissertera sur les jugements de l'Institut. Et cette dissertation, il la soignera fort, ainsi que le prouvent les variantes des textes successifs. Toujours, il trouvera étrange que les non-musiciens s'occupent, après les musiciens, du prix de musique. Et jamais il ne dira par qui, la première fois, il fut couronné lui-même.

premier vote, tel musicien, peu favorable à cet élève étrange, entraîne la majorité des musiciens; mais, au second, tel autre musicien (Lesueur) entraîne la majorité des artistes? Lesueur fut-il plus éloquent le second jour que le premier? Ou quelles autres influences, d'un jour à l'autre, intervinrent?...

Le fait reste notable, curieux, et d'autant plus curieux que, dans tout l'œuvre musical de Berlioz, il n'y aura pas que de la musique. — Or, ce fait, on vient de le voir : notre musicien n'a pas pour lui les musiciens, mais il a les autres artistes.

Par quoi sont gênés les musiciens?

Est-ce parce qu'ils connaissent de plus près la personne de Berlioz : impatiente activité, allures démoniaques, entregent ultra, dextérité à jouer de la réclame orale et de la presse? — Sont-ils gênés par sa musique? Et, dans ce cas, n'est-ce pas à cause de leur âge même : moins sensibles aux qualités de l'imagination qu'aux défaillances de l'écriture, à demi oubliés eux-mêmes (Rossini effaçant un Berton, un Paer), un peu aigris, ils doivent aimer, non pas qu'on leur apporte une chose nouvelle, mais plutôt qu'on les courtise par ces habiletés de convention et ces élégances scolaires où ils retrouvent l'ancienne fraîcheur de leur jeunesse... Ou bien, avertis, ces musiciens sentent-ils, contre le génie de Berlioz, dès 1828, cette répulsion, cette haine réflexe, cette antipathie de race, que garderont tant de musiciens contre la musique même du grand romantique français?..,

Mais il a pour lui les autres artistes.

Il les a, dès 1828, comme il continuera de les avoir toujours. S'il les a pour lui dès cette date, ne les a-t-il conquis que par son *Herminie?* Son concert, ses *Messes*, ses annonces et ses comptes rendus, ses polémiques où l'on sent (malgré tout) qu'il aspire au grand art,

ses protections, sa réputation de singularité, sa légende commençante, n'est-ce rien, sinon pour les séduire, du moins pour mettre leur intérêt en éveil? Avant d'écouter, ils savent que cela ne sera pas banal : déjà leur imagination travaille... Que leur importe la musique, le métier qu'ils ignorent?... Ils sont séduits, ils se séduisent eux-mêmes...

Parmi tant d'hypothèses, qui toutes contiennent une part de vérité, chacun fera le dosage selon son goût personnel.

Le certain, c'est que l'élève Berlioz avait un second prix.

Cette demi-couronne, qui faillit lui échapper, ne donnait droit à aucune pension. Le docteur, depuis l'emprunt pour le concert, supprimait la mensualité. Avait-il remboursé l'emprunt?... Rembourserait-il aussi l'avance de Lesueur? Rétablirait-il la pension de son fils?

Hector, inquiet, hésita; puis, d'accord avec Lesueur (20 août), il écrivit au ministre : « Monseigneur, je « suis âgé de vingt-quatre ans; j'appartiens à une fa- « mille honorable, mais nombreuse... Mon père, épuisé « par ses sacrifices considérables, ne peut plus me « soutenir à Paris; je suis au moment d'être arrêté « dans ma carrière et de perdre toutes mes espé- « rances... » Et le jeune lauréat demandait un « *en- « couragement annuel* qui le mît dans le cas de per- « fectionner ses études à Paris, et d'aspirer au premier « grand prix pour un prochain concours. »

A cette demande Lesueur joignit une attestation (1) :

... La pétition de M. Berlioz est fondée sur les plus brillantes espérances qu'il donne par son talent tout de génie

(1) L'original de ces deux lettres appartient à M. Albert Geloso. Voir le *Monde Musical*, décembre 1903.)

qui n'a besoin que d'être développé pour acquérir toute sa force. Ce jeune homme, très instruit dans toutes les autres sciences, deviendra, j'en réponds, un grand compositeur qui fera honneur à la France; et j'ose répondre qu'avant dix ans il peut même devenir un véritable chef d'école. Mais il lui faut de l'appui pour se procurer les moyens d'achever ses études musicales, qui ont encore besoin d'un an ou dix-huit mois. M. Berlioz est né pour la musique; la nature semble l'avoir choisi entre beaucoup d'autres pour devenir un compositeur d'un talent éminent et qui sera peintre dans son art; mais il serait perdu pour son talent, s'il n'obtient la protection d'un ministre si éclairé, protecteur des beaux-arts et des lettres. Si M. Berlioz est assez heureux pour mériter la bienveillance et l'appui de notre Mécènes (*sic*) français, il justifiera cette noble protection et se fera gloire de répéter toute sa vie : « C'est Monsieur le Comte de Martignac qui m'a ouvert la carrière. »

LE SUEUR,

Membre de l'Institut, surintendant de la musique de la Chapelle du Roi, chevalier des ordres royaux de Saint-Michel et de la Légion d'honneur, professeur de composition à l'Ecole Royale de Musique.

Malgré cette apostille affectueuse et clairvoyante (prophétique), Hector ne savait ni ce qu'il obtiendrait du ministre, ni ce qu'il obtiendrait de sa famille.

Les acteurs anglais, l'idéale Ophélia, étaient en tournée à Rouen...

Hector prit le parti de revoir les siens. Il plaiderait sa cause lui-même. Il ne resterait guère que quinze jours : il voulait être de retour fin septembre.

Le 30 août, il partit.

VI

MUSIQUE ET AFFAIRES

(Septembre 1828 à fin décembre 1829.)

A la Côte-Saint-André, très vite, le docteur et toute la famille, et tous les amis, furent séduits par le prestige de la couronne officielle : Hector, presque prix de Rome! Evidemment, les notabilités côtoises voyaient déjà leur Hector en habit vert, et l'épée à manche de nacre battant sur le mollet. Un Côtois, membre de l'Institut!...

Le bon docteur dut être un peu penaud d'avoir refusé les quelques louis pour monter en loge : son Hector, maintenant, « gravissait déjà les premières

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE VI. — *Journal inédit de* NANCI BERLIOZ. — Archives nationales (jury littéraire de l'Opéra). — Archives de l'Opéra (livres de correspondance). — Musée de la Côte. Collection des programmes de concert; (elle vient de Berlioz même). — CHAMPFLEURY, *Les vignettes romantiques*. — GÉRARD de NERVAL, *Faust* (trad.). — BERLIOZ, *Huit scènes de Faust*. — GŒTHE-ECKERMANN, *Entretiens*. — GŒTHE-ZELTER, *Correspondance*. — BOUTAREL, *Ménestrel* (1903). — *Le Figaro* (1828-1829). — H. BERLIOZ, *Mélodies Irlandaises*. — A. JULLIEN, *Gœthe et la musique*. — *Le Correspondant* (1829). — *Revue musicale* (1829). — H. BERLIOZ, *Cléopâtre*, scène lyrique (ms. Conservatoire de Paris; publiée pour la première fois par MM. Malherbe et Weingartner, chez Breitkopf). — H. BERLIOZ, *Le Ballet des Ombres*. (Pendant longtemps on perdit toute trace de cette œuvre, détruite par Berlioz aussitôt que publiée. — M. Raoul Pugno possède le manuscrit; MM. Malherbe et Weingartner l'ont publié chez Breitkopf.)

marches du temple de la gloire ». (Ainsi parlait le docteur). — Il promit de rétablir la pension.

Heureusement : à peine arrivé, le lauréat reçut du ministère un refus. L'apostille de Lesueur, — et pourtant, c'était chose bien belle, pour un élève, de l'avoir méritée, et chose bien rare, pour un maître, de l'avoir écrite, — l'apostille de Lesueur n'avait eu aucun effet sur la cassette royale. Peut-être, dans les bureaux du ministère, quelque « agent subalterne » fit-il observer qu'une pension accordée à cet étrange second prix pourrait mettre la zizanie à l'Institut : cette pension confirmant le jugement de toutes les classes infirmerait celui des musiciens seuls...

Dans sa famille, ce fut autour du volcanique Jeune-France trois semaines de vie toute bourgeoise et provinciale. Voilà deux ans, dans une crise de nerfs, la dramatique Mme Berlioz avait maudit son fils. Aujourd'hui, goûters à la campagne, bals, dîners suivis d'un peu de musique, entouraient d'un agréable et flatteur murmure, d'un contentement tout cordial, le lauréat de l'Institut.

Avec Nanci, quels entretiens! « Mon frère m'occupe beaucoup trop pour mon repos! » Quel feu intérieur, quel bouillonnement, quelle fièvre! il ne parle que de *Faust* et d'*Hamlet!* En lui, pêle-mêle, vivent les âmes de *René*, de *Manfred* et de tous les désespérés. Il sent qu'un fantôme le conduit aux abîmes. La vie? se demande-t-il quand il interroge le destin, — la vie?... Un rêve, une hallucination de cauchemar... Etre ou ne pas être, mystère... On prend pour la réalité une illusion qui fait souffrir... Que faire pour tromper le désespoir de l'existence? Que faire pour se duper le cœur avec l'ivresse du bonheur? Il faut tendre tout son être vers un but inaccessible : ainsi, ne l'atteignant jamais, on ne peut s'apercevoir qu'il est une ombre

La gloire?... l'amour? O Hamlet, comme tu es « l'explicateur de ma vie »... « Le fantôme m'appelle, dis-tu, la destinée m'appelle à haute voix et donne à la plus petite fibre de mon corps la force des muscles du lion de Némée ».

Cela, c'était trop pour le repos de Nanci : elle continuait, alors, d'écrire les *Conseils à ma Sœur*, et de copier les beaux passages de ses lectures. Elle en était toujours à Casimir Delavigne, et même à Baour-Lormian. Elle notait dans le *Journal* de ses pensées : « Ah! qu'une femme est malheureuse lorsqu'elle a trop d'esprit! » Elle se plaisait à copier ces épigrammes; la première est de Baour-Lormian, sur Lebrun :

Lebrun de gloire se nourrit;
Aussi voyez comme il maigrit.

La seconde est de Lebrun, sur Baour-Lormian :

Sottise entretient la santé;
Baour s'est toujours bien porté.

A cette époque (et en province), l'esprit, chez les jeunes personnes du sexe qui se piquaient de littérature, s'accommodait fort bien avec une certaine religiosité élégante, un certain mysticisme élégiaque et tempéré, de bonne compagnie. Surtout chez les ultras, on était encore spirituel, badin, et dix-huitième siècle; mais, par piété, par royalisme, et même pour le plaisir, on avait lu Chateaubriand, Ballanche et Lamartine, Ossian et Fontanes; on parlait de la mélancolie du crépuscule; on parlait de la solitude de son âme... On avait vu jouer de la harpe; et les bras des femmes quand ils se tendent sur l'instrument comme pour enlacer une mélodie aérienne, ont tant de grâce, tant de douceur, que l'âme se plaît à leur ressembler et à se tendre vers un voluptueux idéal...

Clairs de lune, soupirs de la brise, cortège religieux à travers une campagne fleurie, écharpe blanche qu'une jeune princesse agite le soir sur une tour gothique, bruissement de l'herbe des cimetières, vieil ermite à longue barbe recueillant dans une caverne la confession d'un beau jeune homme sentimental et malheureux, poésie des cloches, majestueux silence des ruines...

Près du « repos » de la spirituelle Nanci, près du repos de la tendre Adèle, Hector apportait sa tempête. A ce brave Ferrand, il écrit : « Horatio, tu es bien l'homme dont la société m'a le plus convenu ». Car, si Hector devient Hamlet, ce brave Ferrand devient Horatio... Et voici comment Hector-Hamlet invite Horatio-Ferrand à venir passer quelques jours chez le bon docteur... « Venez, oh! venez;... le temps « et l'espace nous séparent;... je souffre beaucoup:... « venez! nous lirons *Hamlet* et *Faust* ensemble. « Shakespeare et Gœthe! les muets confidents de « mes souvenirs, les explicateurs de ma vie! Venez!... « Personne ici ne comprend cette rage de génie. Ce « soleil les aveugle. On ne trouve cela que bizarre... »

Nous-mêmes, un siècle après, comment ne pas trouver bizarre ce projet du jeune musicien : avec le *Faust* « tragédie de Gœthe traduite par Gérard, » et mise en livret par le directeur du *Figaro*, il se proposait d'écrire un ballet pour l'Opéra. Ce livret de Bohain, en trois actes, venait d'être reçu par le jury littéraire de l'Opéra; et déjà les deux collaborateurs s'étaient abouchés.

Etrange projet, dira-t-on : faire commenter un poème philosophique par des pirouettes, des jetés-battus, des pointes, et des « arrondissez le tutu »...

Sans aucun doute, le ballet imaginé par l'élève de Lesueur ne devait pas être une de ces mécaniques

évolutions de poupées vivantes, telles que nous les connaissons. Selon le mot de son maître, le disciple devait projeter un ballet *hypocritique*. La musique n'y serait pas, comme on pourrait le croire, de la musique à faire danser : la musique et la danse, ou mieux la « musique imitative » et la « pantomime hypocritique » s'uniraient pour rendre sensible à l'imagination, par « le canal des yeux et des oreilles », le poème de Gœthe! Admirable projet.

Que serait-il devenu, réalisé?...

Ballet hypocritique, immense symphonie descriptive?... Le jeune « disciple des Beaux-Arts » ne savait pas encore ce que cela serait. Le ballet de Bohain, reçu par l'Opéra, c'était bien tentant... Mais le ministère venait, malgré Lesueur, de refuser une pension : commanderait-il la musique?...

Une musique tumultueuse grondait au cœur d'Hector! Quand cette lave jaillira, pensait-il, le monde musical sera dans l'épouvante!

Or, un jour de septembre, en voiture, il venait de traverser cette luxuriante plaine de Bièvre, riche de blés, de vignes, blonde et poussiéreuse, éblouissante de lumière, mais si fantasquement tachetée (ici des noyers, là des châtaigniers), tachetée par des verdures pâles, des verdures fauves... Il longea l'Isère jusqu'à Grenoble et, sans doute, jusqu'à Murianette, jusqu'à Meylan peut-être, où voilà plus de dix ans il avait vu cette Estelle dont il avait tant rêvé, cette Estelle Dubœuf que la pastorale de Florian et un cœur juvénile transfigurèrent... Et voici qu'il entend, en son cœur romantique, chanter la Gretchen, la Marguerite de *Faust*...

Que chante-t-elle? Elle chante la *Ballade du roi de Thulé*. Les strophes de Gérard de Nerval, relues cent fois, s'infléchissent selon une mélodie étrange,

capricieuse... Pour Hector, c'est du « style gothique! » En effet, ce style est nouveau, inusité, fantasque. Dans l'imagination de notre Jeune-France, il suscite tout un cortège de rêves moyenâgeux : machicoulis, pertuisanes, rouet qui ronronne en dévidant le chanvre du fuseau, fenêtres à verrières, profil des toits denticulés et des échauguettes en poivrière... Vraiment, dans un tel état d'enthousiasme, comment un Jeune-France n'emploierait-il pas le mot « gothique? »

Cette ballade gothique, si délicieusement poétique et rêveuse, voilà une des premières pages auxquelles d'autres vont se joindre tout de suite, puis d'autres encore quelque vingt ans plus tard : l'œuvre aura pour nom *la Damnation de Faust.*

En septembre 1828, la ballade gothique est peu de chose pour son auteur : il rêve alors d'une symphonie descriptive, ou d'un ballet. Cette ballade, pense-t-il alors, n'est qu'une sorte d'illustration musicale, pour mettre dans un *Faust*, comme Delacroix y a mis ses lithographies : « Je vous donnerai ma ballade pour la mettre dans votre *Faust* », écrit-il au fidèle Ferrand... Il hésite : Ferrand est-il homme à avoir un *Faust?*

Fin septembre, le 27, Hector quitte la Côte et sa famille. Braves gens; mais, ils ne comprennent rien aux « rages de génie ». A-t-il pu leur parler de ses rages d'amour?... Ophélia!... Paris, l'art, la conquête de la gloire, les camarades, les courses pour rassembler des armées de musiciens, les « petits farceurs » à mettre sous le joug, l'Institut à faire trembler, Harriett à conquérir!... « Allons donc, voilà la vie!... ».

Que d'affaires! Que devient *Virginius,* la tragédie anglaise à convertir en opéra italien? Et les projets entamés avec le théâtre Feydeau? Et le ballet de *Faust* à l'Opéra?...

Dès son arrivée à Paris, Berlioz, avec Bohain, directeur du *Figaro* et librettiste du ballet de *Faust*, fait cette convention : le livret de Bohain est reçu, cela est acquis; quant à lui, Berlioz, grâce au surintendant dont il croit être sûr, il va se faire commander la musique.

Aussitôt, il relance le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts. Sans aucun doute, au même moment, il fait appuyer sa demande, comme à l'ordinaire, par les pressantes démarches d'ultras bien placés. Au vicomte Sosthène il écrit : M. Bohain, auteur d'un *Ballet de Faust* reçu (1) par le jury littéraire « désire me fournir « l'occasion de me produire sur la scène de l'Opéra; il « m'a confié la composition de la musique de son « ouvrage à condition que M. le Surintendant vou- « drait bien m'agréer. Si M. le Surintendant veut con- « naître mes titres, les voici : j'ai mis en musique la « plus grande partie des poésies de Gœthe (*sic*); j'ai « la tête pleine de *Faust*, et si la nature m'a doué « de quelque imagination, il m'est impossible de ren- « contrer un sujet sur lequel mon imagination puisse « s'exercer avec plus d'avantage (2)... »

Et Lesueur, dans son apostille, avait certifié au ministre même que le jeune musicien serait « *peintre dans son art* ».

Toutefois, la musique du *Ballet de Faust* ne fut pas confiée à Berlioz. A nul autre, d'ailleurs. Bohain, malgré ses instances, et bien qu'il dirigeât un journal à craindre, *le Figaro*, ne put pas faire mettre en musique le livret déjà reçu.

Mais que voulait dire la phrase : « J'ai mis en

(1) « ... reçu il y a deux mois. » — Reçu le 19 juillet 1828 (Archives nationales).

(2) Fragment de lettre, cité par Daniel Bernard.

musique la plus grande partie des poésies de Gœthe?» Evidemment, il n'avait guère en vue les poésies complètes de Gœthe, car cela ferait quelques centaines de romances. Il devait songer aux seuls couplets rimés par Gérard de Nerval dans sa traduction. En ce cas, dès l'automne 1828, il avait écrit, ou esquissé, les *Huit scènes de Faust*, c'est-à-dire la moitié de *la Damnation*. Et cela, on doit l'admettre, si l'on admet que la phrase écrite pour amorcer le vicomte Sosthène (cette tête de cheval!) ne contient que la vérité stricte...

Que d'affaires! ce Ferrand, il n'est pas venu à la Côte-Saint-André lorsqu'Hector y était! Et maintenant, de loin, comment s'expliquer pour les retouches au livret des *Francs-Juges?* Toujours mou, apathique, souffrant; il se laisse dominer par sa famille, et on le tient plutôt à l'écart de son ami trop passionné. Si *Faust* manque, ne pourrait-on tirer quelque chose des *Francs-Juges* (ou de leur succédané le *Cri de guerre de Brisgaw*), remanier le livret, le faire recevoir, et ainsi utiliser, tout de suite, la « musique faite? » Mais Ferrand n'est jamais prêt...

Berlioz va d'un imprimeur à l'autre, débat des prix : *la Révolution Grecque*, combien coûterait-elle? En lithographie, mande-t-il au brave Ferrand, qui peut collaborer à la dépense, ce serait un tiers plus cher qu'en gravure; et en gravure, il faudrait compter « sept cent cinquante francs ». — Autre affaire : ne pourrait-on pas faire recevoir à l'Opéra un livret tiré d'*Atala* et obtenir la commande de la musique? Car, vraiment, le livret de Ferrand, par quelles retouches l'empêcher d'être monotone?... Il risque trop d'être refusé. — Autre affaire : on va fonder une *Société du Gymnase lyrique* ; aussitôt Berlioz, encore élève au Conservatoire, se fait charger de

choisir et de remplacer les musiciens, de louer les instruments : déjà les souscripteurs commencent à venir... Mais il pressent des trames secrètes : Cherubini, l'illustre vieillard, « est en méditation pour savoir s'il nous servira ou s'il nous nuira »; et, dans les orchestres, tout le monde « clabaude! » — Que d'affaires! que d'affaires!

Et Harriett-Ophélia (fin octobre) a quitté Paris! elle est à Bordeaux, en tournée théâtrale. — Ah! Hector ne vit plus! Ou plutôt, déclare-t-il, il ne vit que trop! Anathème et dérision! De sa fenêtre, rue de Richelieu, il ne voit plus son étoile, sur le trottoir qu'il épie, aller au théâtre et en revenir...

Les affaires le reprennent. Choron, pour ses concerts, lui « demande un oratorio pour voix et orgue » (?); vite, il faut le faire, car « cela me fera un peu connaître dans le faubourg Saint-Germain ». — Autre affaire : Un journal, *le Correspondant*, est en formation et va bientôt paraître; voilà donc une place à prendre : la chronique musicale. Aussitôt notre polémiste du *Corsaire* se fait recommander, et s'offre à l'essai. Il a des chances, car le journal est dans la note bien pensante du *Constitutionnel*. — Quelle admirable lettre, et politique, il écrit alors à ce bon Ferrand : il demande son appui au milieu de la lettre; mais au début et à la fin, il parle, à Ferrand, de Ferrand même : « Souffrez-vous toujours de vos dents?... »

Ophélia, de nouveau, occupait tout le cœur du Jeune-France. Elle y faisait irruption, de temps à autre, et toute affaire cessant... Dans l'imagination de Berlioz (et ne prenait-il pas son imagination pour son cœur?), c'était un chassé-croisé d'images, chacune apportant, imposant son cortège d'émotions. Une affiche de théâtre, une annonce dans un journal, la mine heureuse du « cygne de Pesaro » rencontré sur

le boulevard, et voilà Berlioz, souffrant d'être inconnu, changé en homme d'affaires, en compétiteur politique et rusé. Courses sur courses, il les fait avec une ardeur délirante, — et un sang-froid de vieux diplomate. Il note ce que Fétis ou tel autre, (lui a-t-on rapporté) dit de lui dans un salon...

Surgisse l'image d'Ophélia : c'est Hector qui est Hamlet! « O fantôme, m'entraînes-tu aux abîmes?... »

Harriett-Ophélia est revenue! — Horreur! Elle va bientôt partir pour Amsterdam.

Alors, il se décide (janvier 1829). Il n'a déjà que trop parlé de ce mariage! Mort et furies! Le glacial tourbillon des affaires n'a pu refroidir le volcan de son cœur. D'ailleurs, le jeune chef de la musique romantique ne vient-il pas de finir ses *Huit scènes de Faust?* Elles vont conquérir le monde : pourquoi une femme, fût-elle Ophélia même, leur échapperait-elle? Et puis, si l'on publie les *Mélodies Ecossaises* de Beethoven, Berlioz va bientôt publier les *Mélodies Irlandaises.* Et sur la plus brûlante il mettra F. H. S.;... c'est-à-dire *for Harriett Smithson!*

Il fait donc agir ses amis auprès de l'inaccessible étoile. Du moins, hamlétique croque-notes, il l'écrit à ses bourgeois amis de province. Ces missives éjaculatoires, quelle vérité cachent-elles dans leur panache de flamme? S'il faut les croire, la reine de théâtre, qui porte encore les bijoux offerts au nom de Charles X et de la Cour, accueille à demi les projets matrimoniaux du jeune Hector : « S'il m'aime véritablement, aurait répondu la tragédienne, ce ne sont pas quelques mois d'attente qui pourront lasser sa constance ». D'ailleurs, pourquoi Harriett n'aurait-elle pas dit cela? Elle ne promettait rien; elle allait partir; et une femme qui paraît en public et dépend de la

presse, pouvait très bien songer à ménager ce jeune fou dont on lui rapportait, agrémentées encore, les extravagances.

Feux et tonnerres!... A cette demi-réponse, Hector délire... Délire de joie, pendant douze heures (fin janvier 1829)! Terre et ciel! Sa force est centuplée!

Etre aimé d'Ophélia!

Donc, il écrit à Nanci, sa sœur si littéraire, une immense épître : il va se marier. Mais il ne dit pas que c'est avec une actrice. Il n'a pas d'argent; qu'importe? il va devenir un colosse en musique. Oh! cette symphonie qui fermente et bouillonne; ce *Faust*, cette tumultueuse et gigantesque fresque, cette coulée de lave ardente : quand il lui donnera la liberté, oui, le monde musical sera consterné (1).

Paraissent *les Orientales*, de Victor Hugo. Berlioz les lit, les dévore. Quels spectacles brûlants : Navarin, Byron, les Turcs, la Grèce captive! Et quel coloriage éclatant, quel romantisme dans ce livre tout neuf! « Il y a des milliers de sublimités! »

Aussitôt, Berlioz fait une *Chanson de Pirates*, avec un accompagnement de tempête. C'est de la musique d'écumeur de mer, de forban à voix rauque et sauvage!... C'est de la musique « poétique! »

Mais les *Huit scènes de Faust*, on n'en finit pas de les imprimer. A peine écrites, il faut qu'elles paraissent : Harriett Smithson va partir! Pour surveiller, pour presser l'éditeur Schlesinger, quelle ardeur! C'est devant chez lui : rue de Richelieu, Hector au 96, Schlesinger au 97. Devant ses fenêtres, quel angle fatal! La boutique de l'éditeur trop lent, et, rue Neuve-Saint-Marc, l'hôtel d'Ophélia, de la fugi-

(1) Ces expressions, et beaucoup d'autres, viennent des *Lettres*.

tive! Ah! ces rues se coupent, se traversent, comme deux destinées, — et elles s'écartent!... Le soir, il regarde s'éteindre la lampe de son étoile!

Pour ses projets de mariage, Hector reçut de sa famille une réponse affectueuse et sensée. Cela douche son délire. Et l'exaspère. Cette Ophélia, elle ne se prononce toujours pas; et elle va partir pour Amsterdam! Et ce Turner, cet agent d'affaires, ce pilote de miss Smithson, il ne veut rien dire. Ah! ce flegme britannique! Que de choses doit savoir ce Turner, qui ne dit rien! Et même la femme de Turner ne dit presque rien, elle non plus!... « Ah! être aimé d'Ophé-« lia, incompréhensible immensité de bonheur! Je « vivrais donc! J'écrirais donc! J'ouvrirais mes ailes! « *O life, Love, All! All!* »

Il écrit donc à miss Smithson.

Il ne se fait pas présenter : il a peur d'une crise, s'il la revoit! Mais il écrit; il écrit même en anglais!

L'actrice célèbre, obsédée sans doute par les coutumières épîtres qu'étudiants et collégiens ne manquent jamais d'écrire aux actrices célèbres, refuse de lire les nouvelles lettres d'Hector. Et même elle s'effraye à ces divagations d'une âme affolée. Par prudence, elle prévient sa femme de chambre : il habite si près, il peut la guetter, et un soir, dans cette rue déserte... On lui a dit qu'il était épileptique!

Ophélia est donc perdue pour lui?

Non, il veut la conquérir par les victoires de son génie! Si seulement Schlesinger faisait paraître ce *Faust!* Hélas, sur Ophélia, que pourrait cette partition d'orchestre? Et Ophélia va partir, avec la troupe anglaise, en Hollande!...

O joie! On annonce une grande représentation extraordinaire à Feydeau : Harriett Smithson jouera et il y aura un intermède musical. Si Hector Berlioz,

sous les yeux d'Ophélia, remportait un triomphe!

Les journaux (21 février) publiaient : « *La Maison de Refuge*, cet établissement si philanthropique, fixe tous les regards et devient l'objet des encouragements de tous les amis de l'humanité... » Donc (mercredi 25), représentation extraordinaire :

« 1° Bériot, et son jeune élève Henry Vieuxtemps, âgé de huit ans, se feront entendre sur le violon;

2° Les artistes anglais joueront deux actes de *Roméo et Juliette*, tragédie. Les principaux rôles en seront remplis par M. Abbott et miss Smithson. Cette actrice, dont le talent est si remarquable, consent, pour contribuer à une bonne action, à retarder d'un jour son départ pour Amsterdam, où elle se rend avant d'aller en Angleterre;

3° Le spectacle finira par *la Fiancée...* »

Enfer et damnation! rien de Berlioz! (1).

Mais il affirme, dans ses *Mémoires*, que la veille du départ de miss Smithson, une ouverture de lui, exécutée dans une représentation à bénéfice... Harriett jouait ; à une répétition, *il l'avait vue, sa Juliette, dans les bras d'un autre Roméo!...*

Ce dramatique épisode, nous l'avons déjà rapporté (et analysé), il y a plus d'un an, lors du bénéfice de l'acteur Huet.

Hélas, Berlioz a beau confondre les deux épisodes en un seul, il a beau réunir en un même soir deux soirées distantes de plus d'un an, l'une, bénéfice d'un acteur, et l'autre, bénéfice d'une Maison de Refuge, — il ne donne pas plus de vérité historique à ces événements imaginaires.

Son ouverture même fut-elle jouée? Au dernier moment, un seul journal (et dévoué à l'auteur)

(1) Journaux divers. Rien dans les programmes, rien dans les comptes rendus.

annonça *Waverley*, mais il n'en dit rien dans son compte rendu. Dans tous les autres journaux, parmi de nombreux détails sur cette soirée, pas un mot, nulle mention de cette ouverture « foudroyante. » Et l'on sait combien le Jeune-France, polémiquant lui-même, soignait sa presse. — Faut-il croire une éjaculatoire épître de notre visionnaire? L'ultra Duboys, retourné dans sa province, mais qui collabore aux romances et même aux frais de l'impression, et qui s'emploie utilement près des ultras, — Duboys pourrait constater le silence des journaux : Hector (2 mars au soir) lui parle de l'affiche; même, il dessine comme un fac-simile du papier fatal, qu'ont déjà déchiqueté les orages : deux noms « HEC... THSON », réunis un jour, et le lendemain en lambeaux!... D'après cet hoffmanesque fac-simile, *Waverley* aurait *précédé Roméo*. Hélas, les journaux témoignent que la soirée *commença* par *Roméo*.

Quant à l'Ophélia-Juliette, son Hamlet écrit : « J'ai senti qu'il était absolument au-dessus de mes forces *de la voir* et de renouveler des sensations aussi extraordinairement déchirantes que je n'avais pas éprouvées *depuis deux ans* [*lettre du 2 mars*]; je n'ai pas même entendu le son de sa voix ». — Dans les *Mémoires*, il contera qu'il *a vu* sa Juliette dans les bras d'un autre Roméo, il rapportera même le cri de l'Irlandaise : « le gentleman » aux yeux sataniques!...

En effet, pour ce génie pittoresque, imaginatif, visionnaire, les rêves se réalisent (du moins dans son cerveau) avec des détails précis ; pour Berlioz, quelle intérieure réalité, quelle vie active, plus ardente que la vie même, prennent les rêves qu'il subtitue à la réalité extérieure, morte pour lui!

— *Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité*, s'écriera-t-il

bientôt, par la bouche de son *Lélio*, qui est Berlioz même?

Ophélia, perdue!... Demain, 3 mars, elle part!

Brisé, mourant, il s'étend sur son lit. Toute la nuit, toute la matinée il y reste. A trois heures, il se lève. Machinalement il s'approche de la fenêtre... Feux et tonnerres! Devant la porte de l'hôtel, une voiture, miss Smithson... Ah! « cruauté gratuite et lâche du « sort!... Arrachement de cœur... isolement affreux;... « monde vide;... mille tortures circulent dans les veines avec un sang glacé;... dégoût de vivre;... impos- « sibilité de mourir;... rien, rien que souffrir... »

Voilà ce que rapportera Berlioz.

Or voici, d'après le manuscrit original, un document qui date de ces heures mêmes :

Paris, le 3 mars 1829.

Monsieur le Vicomte,

Je publie en ce moment la partition des *Huit scènes de Faust*, de Gœthe, dont j'ai composé la musique; c'est le premier ouvrage que je livre à l'impression (1); veuillez, Monsieur le Vicomte, me faire l'honneur d'en accepter la dédicace.

Je vous dois beaucoup et je serai bien heureux si vous daignez, etc...

J'ai l'honneur, etc...

Hector Berlioz.

Rue de Richelieu, n° 96.

Cette lettre d'affaires est écrite, ou mieux calligraphiée avec grand soin, sur beau et grand papier, d'une main fort calme. Par son aspect même, outre

(1) Il avait déjà publié des romances. Mais les *Huit scènes* reçurent de Berlioz l'indication : « Œuvre 1. »

ses formules fort régulières, elle a le caractère officiel et cérémonieux qui convient à une dédicace respectueusement offerte par un jeune croque-sol à un aide de camp du Roi, surintendant des Beaux-Arts.

Prouve-t-elle que le « volcanisme » est de commande, pour la légende à créer puis à soutenir, « volcanisme » qui serait d'une invention toute postérieure? Ce volcanisme, dira quelque railleur, n'est qu'un bouquet d'artifice pour finir, *strepitoso*, un chapitre des *Mémoires* où l'imagination seule de Berlioz a déjà fourni les soleils, pétards et accessoires divers...

A ce railleur, nous répondrons : pour comprendre Berlioz, il faut sentir que dans Berlioz il y a du Tartarin. Ne soyons ni railleurs ni dupes. Essayons de voir clair. Tâchons de résister à l'agacement que donnent les continuelles galéjades des *Mémoires*. Ces *Mémoires*, plus tard, seront écrits par bribes, chaque bribe dans un moment de crise. Or, à force de se raconter soi-même en amplifiant, à force de promener à travers le monde son propre génie qu'on fait précéder d'une légende, Berlioz n'aura pas pu éviter, dans ces crises où une fièvre le fait écrire, de prendre le ton d'un barnum hamlétique, le ton d'un commis-voyageur byronien et méridional. Que faire? C'est ainsi. Nous devons même admirer que ce ton avantageux de beau ténébreux, de Tartarin en noir, Berlioz ne l'ait pas pris davantage.

Ce ton, d'ailleurs, est loin de nuire à un héros romantique, lyrique. Il est même tout à fait nécessaire au lyrisme, dès qu'on veut rendre le lyrisme sensible à la foule : dans la rue, comment faire reconnaître une grande âme foudroyée, sinon par l'embroussaillement de la chevelure?... Et quelle heureuse fatalité, quand cette chevelure est rousse, d'un brun rouge calciné, satanique! — Mais, sous cette chevelure-réclame,

n'y a-t-il pas de véritables, de belles tempêtes, de sincères « volcanismes? » Brisé d'amour, une heure est aux délires, la suivante à l'accablement léthargique, et la suivante aux affaires. Pourquoi pas? Cette âme diverse a diverses manières d'être sincère : chaque fois, avec véhémence, elle se donne tout entière. A peine reprise, elle se redonne à autre chose. Pourquoi pas? C'est une âme à éclipses et à feux tournants; mais chaque fois, elle projette toute sa flamme intérieure.

Il faudrait multiplier, diversifier les images, pour mieux faire sentir cette mobilité. Pourquoi, dans cette âme à brusques déclanchements, n'y aurait-il pas de véritables changements à vue? Dans la musique de Berlioz, ce qui est de règle, c'est le sursaut, la surprise... Sa musique reflète son âme. Un jour, il part pour des courses d'affaires, tout à coup, il fuit dans la campagne... Ses pensées s'enchaînaient de même : très logiques, très solidement attachées, en raison même de leur petit nombre et de leurs liens nombreux avec sa sensibilité, — pensées en quelque sorte adhérentes à ses nerfs... Surgisse une image, une sensation : sur le coup, autre série d'états intérieurs, logiques à leur tour et réguliers.

C'est ainsi que nous venons de voir, en quelques heures, l'amour le plus volcanique, l'accablement le plus prostré, et la dédicace la plus correcte.

Sous le nom protecteur du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, le jeune musicien, à demi couronné, plaçait ses *Huit scènes.*

« Ce n'était pas pour lui! » mandera-t-il au bon Ferrand : elles furent écrites F. H. S., c'est à dire *for Harriett Smithson!*

Huit scènes de Faust, *tragédie de Gœthe, traduite par Gérard* (1), *musique dédiée à M. le vicomte de La Rochefoucauld, aide de camp du roi....; œuvre* 1. (Prix : 30 francs.)

C'est une grande partition, pour soli, chœurs et orchestre.

A qui, en 1829, peut-elle s'adresser? Y a-t-il un public pour lire les partitions d'orchestre? Ou n'est-ce là qu'une publication destinée à gagner les juges de l'Institut avant le prochain prix de Rome, à gagner le Surintendant afin d'en obtenir la commande d'un opéra, ou d'un ballet?

Le plus simple, ici, doit être le plus vraisemblable : au jour le jour, plein de *Faust* depuis une année entière, projetant quelque ballet « hypocritique » ou une « symphonie descriptive », le jeune Berlioz se laisse aller à écrire ce qu'il entend en lui. Comme d'ordinaire, sa musique intérieure s'agglutine aux paroles d'un texte. Spontanément et aussi sous l'attraction des paroles de Gérard, il écrit des scènes pour voix et orchestre; ou plutôt, ce sont comme des visions que son pittoresque génie essaye de fixer grâce à sa palette orchestrale.

Ces visions, en hâte, Berlioz les livre au public, telles qu'elles lui sont apparues. — Un jour de septembre, en Dauphiné, il écrit *le Roi de Thulé*, ballade *gothique* et aussitôt, il propose à Ferrand de la lui envoyer : Ferrand la mettra dans son *Faust*, comme on met une gravure dans un livre aimé... Depuis lors (et peut-être a-t-il commencé un peu avant), malgré sa passion et ses innombrables courses d'affaires, malgré les leçons à donner pour gagner quelques cachets, et malgré les leçons à recevoir pour faire acte de présence au Con-

(1) Gérard de Nerval. — Il ne prendra ce nom que plus tard.

seryatoire, il a écrit d'autres scènes : au printemps de 1829, il les publie comme des gravures à joindre à la tragédie de *Faust*. En musique, et pour la traduction de Gérard, c'est l'équivalent des lithographies de Delacroix, pour la traduction de Stapfer. Notre compositeur « imitatif, descriptif », cite, avant chaque scène, quelques lignes de la traduction de Gérard de Nerval; il cite aussi quelques lignes après chaque scène. S'il y a, par le monde, des musiciens d'imagination, sans doute, en lisant *Faust*, se joueront-ils à eux-mêmes ces *Huit scènes* évocatrices : pour eux elles seront de magiques illustrations...

De tels lecteurs existent-ils, et comment les trouver?

N'importe, Berlioz, en hâte, fait imprimer son œuvre telle que son génie la lui dicta.

Comme tout bon romantique, il met force épigraphes. Sur la couverture : « Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine, à la paix qui sent le désespoir » (*Faust*); — et deux vers pris dans les *Mélodies Irlandaises* de Thomas Moore et qui signifient : « un souvenir fatal, un chagrin qui répand son ombre froide sur mes joies et mes désirs... »

La première scène, *Chant de la Fête de Pâques*, porte une épigraphe en sautoir; c'est une réplique d'Ophélia : *Heavenly powers, restore him.* — Malheureux amant d'Harriett-Ophélia! Il voulait bien lui dédier les *Huit scènes :* il se console avec une épigraphe transparente...

Une citation de *Faust* introduit la musique :

« Voici une liqueur que je dois boire pieusement; je l'ai préparée, je l'ai choisie; elle sera ma boisson dernière...

— « Christ vient de ressusciter! »

Ce sont les anges (un chœur de quatre parties de

dessus), qui lancent ce cri de victoire et d'allégresse.

Aussitôt un « chœur de disciples » (deux parties de ténors et deux de basses-tailles) :

Quittant du Tombeau
Le séjour funeste,
Au parvis céleste,
Il monte plus beau.

Ces chœurs, à part de menus changements, sont déjà les chœurs mêmes qui prendront place, quelque vingt ans plus tard, dans *la Damnation de Faust.* Le pizzicato des cordes, pour évoquer les cloches, y est déjà; et ce sont les mêmes sonorités farouches et caverneuses pour faire ressentir l'horreur du tombeau. Ici, Berlioz ajoute même un *nota bene :* aux contrebasses il a donné une note qui est au dessous de leur registre; mais c'est qu'en France, écrit-il, « on se sert des contrebasses à trois cordes; j'ai écrit ce *fa grave* néanmoins, parce qu'il est probable qu'on en viendra enfin à mettre en usage les contrebasses à quatre cordes comme on l'a fait depuis longtemps dans plusieurs villes d'Allemagne. »

— « Monsieur le docteur, ils hurlent comme des possédés, et ils appellent cela de la joie et de la danse. »

Cette citation de *Faust* introduit la musique de *Paysans sous les Tilleuls.*

En sautoir une épigraphe tirée de *Roméo.*

Quant à la musique, Berlioz baissera d'un ton (intercalera le deux-quatre épisodique, si ingénieux), il aura l'un des meilleurs tableaux de *la Damnation de Faust.*

De même le *Concert de Sylphes :*

Bientôt, oui, bientôt, sous un voile
D'or et d'azur...

passera dans la *Damnation;* de même la *Chanson du*

rat (appelée ici *Ecot de Joyeux Compagnon*); — de même la *Chanson de la Puce;* — de même *le Roi de Thulé;* de même la *Romance de Marguerite* (1).

Vraiment, à vingt-cinq ans, dans ces *Huit scènes*, Berlioz a déjà composé une bonne partie de *la Damnation de Faust*. Il simplifiera quelques rythmes, supprimera quelques syncopes, donnera plus de netteté, plus de corps, à la couleur orchestrale... Dès 1829, tous les grands effets sont trouvés. Et jusqu'à la dernière des *Huit scènes*, la *Sérénade de Méphistophélès*,

Devant la maison
De celui qui t'adore,
Petite Louison...

déjà (sauf la fausse rentrée si ingénieuse, trop ingénieuse), elle est entièrement réalisée. Certes, une guitare seule l'accompagne... Mais, plus tard, Berlioz n'aura qu'à changer cette guitare en *quatuor divisé pizzicato :* transcription agrandie, sonorité aussi légère; — arpèges cinglants, « effrontés », où vibre la démoniaque raillerie d'un Don Juan hoffmanesque.

Ainsi ces *Huit scènes*, ces huit illustrations en marge de *Faust*, improvisées en quelques mois, dans un tourbillon d'affaires et d'amour, par un élève du Conservatoire, — ces *Huit Scènes* sont déjà la moitié de son futur chef-d'œuvre, du plus populaire.

A la veille de 1830, c'est la moitié d'une œuvre qui atteindra le public français vers la fin du dix-neuvième siècle, huit ans après la mort de l'auteur.

(1) Notre plan nous est imposé par Berlioz même : quand il reprendra ces *Huit scènes* et les intercalera dans *la Damnation de Faust* (1846), nous reprendrons ces *Huit scènes* et les intercalerons dans notre étude. Alors nous insisterons : elles sont devenues inséparables de l'œuvre complète.

Au début d'avril, elles paraissent enfin.

Pour le clairvoyant, pour le volcanique Hector, ces *Huit scènes*, que ne contiennent-elles pas? Lui, l'auteur, il doit y voir tout ce qu'on y pourra voir par la suite, et peut-être plus... Il y voit tout son *Faust;* il y revit toutes ses émotions à propos de Shakespeare, de Thomas Moore, de Walter Scott et d'Ophélia. Il retrouve quelque chose de ses rêves et de ses souffrances, de ses tempêtes amoureuses, jusque dans les épigraphes en sautoir qui bigarrent fantasquement le haut des pages. Cette musique, *sa* musique, comme elle doit être évocatrice pour lui-même! « *Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine, à la paix qui sent le désespoir!...* » Est-ce là une épigraphe pour se mettre à la mode du jour; ou plutôt n'est-ce pas un aveu, un aveu sincère?

Pour l'auteur, sa musique contient ou évoque tout cela.

Pour les contemporains, que valent ces *Huit scènes?* Et surtout, que valent-elles pour les maîtres, pour les musiciens de l'Institut, dispensateurs du prix de Rome?... L'année dernière, après mille difficultés, il fit la dépense d'un concert; cette année, à ses frais, il publie les *Huit scènes :* ces mises de fonds lui vaudront-elles la pension et les avantages de Rome? Tristes juges! Aigris par le succès du cygne de Pesaro, éblouis par Weber et chicanant sur Beethoven, « vieux podagres » s'écriait volontiers notre Hector! Immortels sur le retour, relayés dans l'ombre de leur coupole en attendant la mort, ils regardent les jeunes gens, qui sont vraiment jeunes, d'un mauvais œil : ils aiment ce qu'ils ont fait et non pas ce que d'autres vont faire, impuissants même à s'ouvrir à ce qui est neuf, cerveaux ossifiés, sans curiosité, sans imagination...

— « Vieux podagres! » s'écriait notre Hector.

Un jugement lui tenait au cœur, celui de Gœthe.

« Monseigneur », écrivit donc (10 avril) le jeune musicien... Il avait d'abord écrit « Monsieur »; mais, comme l'Olympien de Weimar avait été ministre, *ieur* devint *eigneur*, par une surcharge adroite. Hector, d'ailleurs, avait acheté un magnifique papier, format de chancellerie :

« Depuis quelques années, *Faust* est devenu ma lecture habituelle;... des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques;... la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite à mon insu... Dans l'atmosphère de gloire où vous vivez, si des suffrages obscurs ne peuvent vous toucher, du moins j'espère que vous pardonnerez à un jeune compositeur qui, le cœur gonflé et l'imagination enflammée par votre génie, n'a pu retenir un cri d'admiration.

J'ai l'honneur d'être, Monseigneur, etc...

Gœthe trouva la lettre bien écrite et d'un ton élevé (1).

Alors il comptait quatre-vingts ans. — L'année précédente, il avait publié *Hélène*, un fragment du *Second Faust :* on y voit Hélène (la beauté et l'harmonie grecque, l'idéal grec uni à l'éternel féminin dans la divine pureté de la forme), apparaître au docteur Faust. Gœthe, depuis longtemps déjà, avait quitté les incertaines bruyères du Brocken et les démoniaques Walpurgisnachtstraum, pour la lumière du Parnasse et les marbres du Parthénon. Depuis longtemps cet artiste-protée ne faisait plus sa prière que sur l'Acropole.

(1) Eckermann à Hiller. — *Gœthe Jahrbuch*, 1890.

Et pourtant, il accueillait encore avec plaisir les romantiques productions que suscitait chaque jour son premier *Faust*. Depuis presque un demi-siècle, ce premier *Faust*, ce germe détaché de l'arbre gœthéen, vivait dans l'esprit des hommes et faisait sourdre des floraisons diverses : Gœthe, curieux de tout, s'intéressait à voir comment sa pensée lui revenait, revécue par autrui. Voilà trois ans l'Olympien de Weimar s'était plu aux compositions d'Eugène Delacroix : rudesse sauvage, oppositions de blanc et de noir du jeune romantique; Faust, effaré par les spectres, emporté aux abîmes par un cheval de ténèbres, tandis que Méphistophélès, démon calme, galope élégamment sur un squelette de cheval que recouvre à peine une peau si claire, si mince, phosphorescente (1)...

Or, à Paris, les Jeune-France n'étaient pas sans savoir combien Gœthe s'intéressait à leur tentative d'art nouveau. Dans le journal *le Globe*, acquis à leur cause, Ampère venait de publier le récit de sa visite au poète. On savait que le créateur de *Faust* avouait son plaisir à se relire lui-même dans Gérard de Nerval : quelle consécration pour le traducteur!

Tout cela, Hector Berlioz ne pouvait l'ignorer.

Bien plus, depuis quelque temps il fréquentait le pianiste allemand Ferdinand Hiller : celui-ci, correspondant avec Eckermann, le fidèle secrétaire, le confident de Gœthe, demandait, dès l'envoi d'Hector, comment le maître avait reçu, et jugé, les *Huit scènes*. Pour un Jeune-France, pour Hector Berlioz, aucun jugement ne pouvait venir de plus haut.

Gœthe, a-t-on prétendu, ne fut pas toujours clairvoyant en ce qui est de la musique; et on lui a reproché de n'avoir pas pressenti tout le génie de Beethoven.

(1) GŒTHE-ECKERMANN, *Entretiens*.

Au lieu de reprendre Gœthe, il vaudrait mieux, sans doute, essayer de comprendre les jugements d'un tel homme, c'est-à-dire essayer de préciser, ou du moins d'entrevoir, quel état intérieur ils reflètent.

Son intelligence était une prescience universelle : elle était accordée, harmoniquement, au mystère des choses. Durant sa longue vie, Gœthe, dans ses œuvres d'art et ses recherches scientifiques, se donna la jouissance de cet accord préétabli; il travailla, joyeusement, à le rendre plus subtil, à en multiplier les résonnances, ou même à en faire jouer les dissonnances passagères. Ce qui manquait peut-être à Gœthe, ou plutôt, ce qu'il eut moins une fois la quarantaine passée (c'est-à-dire depuis 1790), c'était le bouillonnement de sensibilité, la prédominance du sensible ou de l'imaginatif sur l'intelligible. Gœthe s'était presque libéré, dirait Nietzsche, « de l'état dionysiaque ». Il aspirait au pur « état apollinien » : intelligence, eurythmie, lumière... S'il avait aimé d'une façon plus simplement, plus profondément humaine, il eût atteint à la perfection de Mozart...

Comment allait-il juger les *Huit scènes* de notre Berlioz? Comment les jugea-t-il?

Nul ne le sait. Il reçut les deux exemplaires envoyés par Hector, et les montra au fidèle Eckermann. Eckermann constata que le maître lisait... Jusqu'à quel point Gœthe put-il *entendre par les yeux* cette musique d'orchestre qui ne ressemblait à aucune autre? A la lecture, bientôt, un merveilleux lecteur, Mendelssohn, entendra mal l'orchestre de Berlioz... Donc, dans l'incertitude, le poète, pour avoir l'avis d'un musicien de profession, envoya un exemplaire à son ami Zelter.

Zelter, qui entretint avec Gœthe une si longue correspondance, était un très bon musicien. Violo-

niste, fondateur et directeur d'associations musicales (Liedertafel, Singakademie), auteur de cantates, d'opéras et de lieders, il exerçait une grande influence sur le mouvement musical à Berlin. — Quelques années avant, il avait mené le petit Mendelssohn chez Gœthe; et, c'était encore lui, l'excellent homme, qui avait proclamé, au nom de Bach, Haydn, et Mozart, que le jeune Mendelssohn passait de l'état d'apprenti à celui d'ouvrier-maître.

Zelter, quand il reçut les *Huit scènes*, ne répondit pas à Gœthe.

Gœthe, deux mois plus tard, insista : « Apaise à ta manière, lui écrivait-il (11 juin), la curiosité que me donne la vue de ces figures de notes, elles paraissent si étranges et si merveilleuses... »

Alors Zelter se décida :

Du 21 juin 1829.

Certaines gens ne peuvent indiquer leur présence, et marquer leur participation en toute circonstance, que par des expectorations bruyantes, des éternuements, des croassements, des vomissements : M. Hector Berlioz paraît être de ces gens-là. L'odeur de soufre, qui se dégage autour de Méphisto, l'attire, le fait éternuer et souffler de telle sorte que tous les instruments s'agitent et font rage dans l'orchestre. — De Faust, aucun cheveu ne bouge.

Au surplus, merci pour l'envoi : l'occasion se trouvera bien d'utiliser un jour ou l'autre, dans quelque leçon, cette excroissance, résidu d'avortement qui résulte d'un hideux inceste.

Gœthe, ainsi renseigné par son ami Zelter, ne se soucia plus des *Huit scènes*, semble-t-il.

Par ailleurs, on sait comment le poète jugeait les Français qui s'occupent ou s'inspirent de la littérature allemande : ils sont, disait-il, comme le renard qui ne

peut rien tirer de la buire; l'encolure est si longue, si mince, et ils sont si impatients, qu'ils laissent la viande au fond. Pour eux il faut que quelque cigogne, quelque adaptateur, intervienne, morcelle, déchiquette. « Ce que nous avons travaillé avec art, les Français le brisent et le refont à leur usage. C'est pitié de les voir brouiller et défigurer nos œuvres. »

Au jeune Berlioz, pour les *Huit scènes* tirées de *Faust*, Gœthe ne répondit pas.

A Paris, dès que les *Huit scènes de Faust* sont en vente, l'actif Hector Berlioz est tout à leur lancement.

Cette édition qui le met encore dans les dettes, cette partition pour orchestre qui ne peut guère avoir d'acheteurs ni de public, il faut bien que l'auteur en tire quelque bénéfice moral, c'est-à-dire qu'il avance ses affaires auprès du surintendant ou des directeurs de théâtre, ou auprès des membres de l'Institut au prochain concours de Rome.

Ah! si Gœthe répondait! Si l'Olympien de Weimar (par un mot, par un geste bénisseur, à la Chateaubriand) donnait la grande accolade au Jeune-France!

Hector surveillait son éditeur, la mise à la devanture. Il habitait en face!... Appartement fatal (ou pris exprès)... O torturante image d'Ophélia montant en voiture!... Enfer et dérision!...

Ses amis, « son parti », les professeurs au Conservatoire, les juges de l'Institut (musiciens et non musiciens) reçoivent les *Huit scènes*. Les journalistes, les critiques les reçoivent.

Juste en même temps (milieu d'avril) Hector Berlioz publie un article. Au bon moment, il fait acte de journaliste. Tenir une plume, disposer d'une certaine publicité, c'est forcer la main aux autres journalistes; c'est aussi prendre barre sur les musi-

ciens, les camarades, sur les « petits farceurs ».

Au *Correspondant* (11 avril) parut cet article opportun.

Le Correspondant n'était pas une simple revue, c'est-à-dire un papier imprimé, paraissant à dates fixes, servi à des abonnés bénévoles ou vendu à des acheteurs de rencontre. *Le Correspondant*, tout nouveau, était bien autre chose. Ses fondateurs se proposaient d'organiser une vaste association « entre tous les gens de bien, et pour la défense de la Religion ». Cette association avait une hiérarchie : on s'y plaçait soi-même à tel ou tel degré, par le nombre d'abonnements souscrits. Tous les ans, une assemblée générale devait tenir ses assises à Paris. « L'association, disait le prospectus de lancement, prend pour patrons la Sainte Vierge et saint Pierre; elle fera célébrer chaque année, à Paris, une messe le jour de la fête de la Chaire de saint Pierre à Rome. Les Associés (les abonnés) sont invités à réciter chaque jour un *Ave Maria*, suivi de cette prière : « Saint Pierre, intercédez pour l'Eglise et la France. »

Tel était *le Correspondant*. Avant le premier numéro, Hector, brûlant déjà d'y écrire, avait entremis d'abord ce bon Ferrand; puis M. d'Eckstein, puis le très royaliste Duboys, puis un M. Bailly, et d'autres encore... La feuille était hebdomadaire. Tout de suite, Berlioz sut faire passer son article. D'ailleurs, avec tact, il apportait, à cette feuille religieuse, des *Considérations sur la Musique religieuse.*

Article où l'on trouve le futur journaliste. Si les *Huit scènes de Faust* sont une bonne part de la future *Damnation*, — cet article est semblable aux nombreuses chroniques musicales que Berlioz écrira toute sa vie.

Mêmes idées, mêmes phrases.

L'art, écrit le Jeune-France, a une « marche progressive », mais elle est souvent arrêtée par les « préjugés scolastiques », par la routine et l'égoïsme des maîtres. — Le « but de la musique est d'émouvoir par l'expression des sentiments qui respirent dans les paroles auxquelles elle est adaptée ». — La musique religieuse diffère très peu de la musique dramatique; elle « exclut la légèreté » : telle est la seule différence de ces deux musiques. — Guerre à la fugue, « style barbare, ridicule, absurde, et cependant offert par les maîtres à la vénération de leurs élèves... La fugue, exercice utile, pour apprendre à tirer tout le parti possible d'une idée mélodique... Le style fugué, modifié, peut quelquefois être employé avec bonheur (1). » — Enfin, ce qui arrête les progrès de l'art, c'est qu'on n'encourage pas les compositeurs : impossible « d'obtenir de belles exécutions »; — « un compositeur, après avoir écrit une messe, peut être bien sûr que personne ne l'achètera et que, pour la faire entendre il sera obligé de dépenser beaucoup d'argent. » (Hector *avait* payé pour le savoir). — Au contraire, chez les anciens, chœurs et orchestres gigantesques. Et, en bon élève de Lesueur, pour avoir reçu les confidences du chevalier sur l'antiquité et sur les fêtes révolutionnaires, il déclare : « L'Ecriture nous apprend que plus de quatre mille Lévites, dans le temple de Salomon... » Que dire de nos quarante ou cinquante exécutants? « Dans un vaste local, la quantité doit l'emporter sur la qualité. » A Notre-Dame, avec soixante artistes choisis, on n'aura qu'un « effet maigre, mesquin ou tout à fait nul; au contraire, avec cinq cents personnes assez capables mais prises au hasard, « l'effet sera majes-

(1) Aveu à retenir. Le *fugato* sera l'un des « développements » les plus employés par Berlioz, ennemi de la fugue. Sans doute (tout génie à part), il doit à Reicha le goût du *fugato*.

tueux, imposant, sublime,... et l'art apparaîtra dans toute sa grandeur (1). »

Ainsi Berlioz, dans cet article, se montre tout entier. Ce qu'il sera, il l'est déjà. Ses goûts, il les expose dans cet article comme il expose et dispose ses mélodies dans son orchestre : *à découvert*. Sa prose, comme sa musique, est bien le reflet immédiat de la même âme : c'est net, franc, vivant, nerveux, c'est d'un *combatif* (2); c'est d'un entraîneur d'hommes. Il voit quel est (et quel sera toujours) son ennemi; et il fonce dessus. Pour grouper les jeunes gens avec soi, il faut leur donner quelque chose à combattre; et il le combat. Autre avantage : l'ennemi d'Hector est aussi l'ennemi de ses professeurs. C'est Rossini et l'italianisme. Le style italien, écrit-il, n'est guère moins « souverainement ridicule » que la fugue. « Quels termes conviendraient à flétrir ces messes qu'on entend fréquemment en Italie, dans lesquelles figurent toujours un concerto de violon et quelques cavatines à roulades, et où l'on vient admirer la vigueur de l'archet et la légèreté de la voix des artistes à la mode? »

Violent contre l'ennemi commun, Berlioz n'oublie pas les puissants du jour. Mais il oublie leurs injures. Kreutzer l'a repoussé: Berlioz glisse un mot aimable pour Kreutzer. Cherubini a voulu lui refuser la salle du Conservatoire; Berlioz avoue qu'il pleure à certaine musique de Cherubini. Roueries sincères, artifices spontanés : ce qu'il vante de Kreutzer, c'est *la Mort d'Abel;* or, il avait écrit l'enfantine lettre *O Génie! je succombe, je meurs...*: et s'il pleure, dit-il, à certaine musique de Cherubini, c'est à la *Marche de la Communion;* or, nous savons

(1) Plus tard Berlioz organisera volontiers des exécutions « babyloniennes, écrira-t-il, pharaoniques et ninivites.

(2) Je demande pardon pour ce mot; mais il est nécessaire.

qu'il ne pourra jamais l'entendre sans être ému.

Tel était l'article qui coïncidait avec le lancement des *Huit scènes*.

... Et « depuis trente-six jours », depuis quarante jours, depuis cinquante, elle est partie!... O Juliette, Ophélia, Jane Shore, noms enchanteurs et maudits!... « Et les jours ont tous vingt-quatre heures » ... « Sang glacé,... dégoût de vivre,... impossibilité de mourir!... »

Et il pousse ses affaires musicales.

Aussi, il écrit à ce bon Ferrand : « Fatales semaines,... impossibilité de parler de cela,... ni de retourner le fer demeuré dans la plaie... Oh! mon cher,... vous êtes poète! » Et il lui emprunte cent francs, à nouveau, pour payer l'imprimeur des *Huit scènes* : « J'aime mieux vous devoir qu'à ces gens-là... » — D'ailleurs, le livret des *Francs-Juges* étant corrigé, Hector ajoute : « Nous allons mettre en jeu tous les ressorts pour le faire recevoir sûrement. »

Sur les *Huit scènes*, la sévère *Revue musicale*, dirigée par le docte Fétis, fit un article. « ... L'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre. *Faust* était le sujet le plus favorable au développement de ses idées originales ». On analysait le *Chant de la fête de Pâques*, le *Concert* des *Sylphes* et la *Ballade du roi de Thulé;* on remarquait, avec intelligence, les « idées entièrement neuves de l'orchestration ». — « En résumé, concluait la *Revue musicale* de Fétis, cette partition de *Faust*, originale jusqu'à la bizarrerie, est l'ouvrage d'un homme plein de talent et de facilité (1)... Si M. Berlioz calme un peu cette fièvre de sauvagerie

(1) Plus tard, Musset dira : « Du génie et même de la facilité », en parlant de Lamartine.

dont il est tourmenté, nous n'hésitons pas à lui prédire les plus grands succès. »

Aussitôt, Meyerbeer écrit de Baden pour demander un exemplaire.

Meyerbeer, on le sait, était fort riche. Il plaçait une partie de sa fortune dans la musique : délicatement, au moment voulu, il faisait tomber, dans la poche opportune, les louis désirés. Semence, dont Jakob-Liebmann Meyer-Beer, Berlinois, fils de banquiers juifs, récolterait les fruits... Cet or donnerait une moisson d'or. Car l'ingéniosité de Meyerbeer, son activité laborieuse, patiente, tenace, sa « souplesse couleuvrine » (le mot est de Berlioz), son entente à fournir l'article musical dont on aurait besoin, son intelligence des affaires, et même, comme compositeur dramatique, son incontestable tour de main, — que de dons, que de chances pour devenir le maître de l'Opéra et du « monde musical » dans toute l'Europe, aux temps prochains de Louis-Philippe et du second Empire! Tout cela était favorisé par une fortune considérable; et Meyer-Beer (non plus Jakob-Liebmann, mais Giacomo), avait le louis facile et discret. Placement sûr...

Donc Meyerbeer, qui préparait alors les voies à son *Crociato* (le premier ouvrage de lui qu'on allait « donner » à Paris), s'intéresse aux *Huit scènes* du compositeur-journaliste. — Il s'intéressera bientôt à un camarade de Berlioz, à Joseph d'Ortigue. Peut-être s'y intéressait-il déjà, ou mieux l'intéressait-il à ses entreprises soi-disant musicales. Ce Joseph d'Ortigue, méridional, presque « pays » de notre Hector, était un critique musical qui pouvait prendre de l'autorité : chose rare, il savait la musique. Mais lui-même, on pouvait le prendre à service, car il avait

grand besoin d'argent... Plus tard, nous verrons de curieux engrenages : Meyerbeer-d'Ortigue; Berlioz-d'Ortigue; Meyerbeer-Berlioz... Berlioz admirera beaucoup *les Huguenots*, et il le publiera bien souvent, aux *Débats* et à la *Gazette*...

Mais voici (14 mai) qu'une troupe d'acteurs allemands vient à Paris jouer le *Freischütz*, *Fidélio*, *la Flûte enchantée*. Berlioz a ses entrées. Le *Freischütz* et *Fidélio* lui « donnent des sensations nouvelles ». Quant à Mozart (qu'on chantait le plus souvent en italien), le Jeune-France le confond avec les compositeurs italiens, et il les déteste.

Il écrit même, pour *le Correspondant*, une vive attaque contre l'école italienne. Les directeurs du *Correspondant* le prient de faire un article sur un autre sujet... « Feux et tonnerres! La prostituée (la musique italienne, Mozart compris) trouve donc des amants, même parmi les gens religieux! »

Et il se met à préparer une « notice biographique sur Beethoven ».

Comment composer?

Ophélia,... perdue!...

Il copie des parties, prépare un concert, écrit des « correspondances » pour la *Gazette musicale de Berlin*.

Ophélia!... « Cette passion me tuera », annonce-t-il au candide Ferrand.

Il lui annonce aussi que, malgré toutes ses démarches, le livret des *Francs-Juges* vient d'être refusé.

Qu'importe! A Ferrand, il assure qu'il va faire traduire *les Francs-Juges* en allemand : « J'achèverai la musique, j'en ferai un opéra comme le *Freischütz*, moitié parlé, moitié mélodrame, et le reste musique. »

A l'Opéra, on montait *Guillaume Tell.* On menait grand bruit autour des répétitions... Musique prostituée! Pantin de Pesaro! Ce Rossini, il ose venir au théâtre allemand et faire « d'absurdes plaisanteries sur Weber! » Berlioz est exaspéré! Ce Figaro bouffi, il déclare, à qui veut l'entendre, que le *Freischütz* « lui donne la colique! » Feux et tonnerres! Comme Berlioz, « voudrait lui lâcher sa bordée! » Mais il « n'est pas de la conversation. » On lui propose de le présenter. Il refuse!

Et toujours la dévorante douleur!... Ophélia perdue!

... Mon pauvre Ferrand, cette passion me tuera... Je reste obscur... et tous les journaux anglais retentissent de cris d'admiration pour son génie... Quand j'aurai écrit une composition instrumentale, immense, que je médite, je veux pourtant aller à Londres la faire exécuter; que j'obtienne sous ses yeux un brillant succès....

Oh! mon cher ami, je ne puis plus écrire : la faiblesse m'ôte la plume des doigts.

Adieu!

Le concours de Rome approchait.

L'élève Berlioz, second prix de l'année dernière, ne pouvait manquer d'avoir le premier prix. Du moins, il le croyait.

Et voici ce qu'il combinait, pour accompagner un succès aussi assuré : articles d'amis sur les *Huit scènes,* dans lesquels on citerait la réponse de Gœthe (il l'attendait avec impatience); grand concert; *Francs-Juges* montés en Allemagne, à Cassel; lancement des *Mélodies Irlandaises...* A ce brave Ferrand, trop simple et qui donnait trop dans le dithyrambe, il indiquait des plans d'article : s'inspirer de l'article de *la Revue musicale,* et l'approprier « au cadre du journal »; — surtout « ne vous laissez pas entraîner par votre amitié en parlant de

mon *Faust :* rien ne paraît plus étrange aux lecteurs froids que cet enthousiasme qu'ils ne conçoivent pas ». — Déjà, pour la *Messe*, un article de Ferrand, trop lyrique, n'avait pu paraître.

En attendant de monter en loge, Berlioz continuait de copier ses parties d'orchestre. Il payait l'imprimeur des *Huit scènes*, « car une élève lui était survenue ». Et il rédigeait une *Notice biographique sur Beethoven*. Elle paraîtrait dès le prix remporté.

Cette *Notice biographique*, écrite deux ans après la mort de Beethoven, se composait, déclarait l'auteur, de « détails presque tous inédits et recueillis de la bouche de personnes qui ont été en relations avec Beethoven ».

Pour nous, un siècle après, ces détails, assez nombreux et rapportés avec une exactitude très suffisante pour un article de journal, n'offrent plus guère d'intérêt. Nous savons, grâce à des travaux postérieurs, ce qu'il faut en prendre et en laisser, et ils ne nous révèlent guère les « sensations nouvelles » que Beethoven donnait à Berlioz. Tout ce début de la *Notice biographique* est même d'un ton si académique, d'un plan si sage, d'une propreté si gourmée, que l'on hésite à reconnaître là de la prose du volcanique Jeune-France. A coup sûr, il écrit tout ce début sous l'influence de quelque autre ouvrage; cette nomenclature des œuvres lui vient d'un catalogue ou d'une étude critique; peut-être transcrit-il des notes d'un cours ou d'un entretien, et l'on pense à l'encyclopédique érudition de Choron et à la logique toute mathématique de Reicha. Fétis même, bibliothécaire au Conservatoire et qui faisait de si bons articles sur le jeune Berlioz, a pu fournir des éléments à cet article si honorable.

Soudain, des impressions personnelles, des « sensations », des aveux.

Voici donc, enfin, l'intéressant.

Berlioz parle de ce quatuor où Beethoven a écrit : *Le faut-il? — Il le faut, il le faut.* Avant le finale, les notes mêmes des deux thèmes portent les mots : *Muss es sein? es muss sein, es muss sein.*

Berlioz avoue qu'il ne « connaît pas encore d'explication satisfaisante de cette étrange idée ».

Aveu notable. Les tragédies lyriques, Lesueur, lui ont appris (et lui-même il a senti) que la musique pouvait exprimer des sentiments; mais toujours, pour Lesueur et son disciple, ces sentiments étaient unis à une image : ils étaient illustrés, précisés, par le développement scénique d'un drame. Et ce drame était représenté par des acteurs; ou bien les paroles d'un texte chanté, les indications d'un programme imprimé, suscitaient dans l'esprit l'image de ce drame. Car la musique, pensaient le maître et l'élève, est « descriptive, imitative ».

Or, dans ce quatuor dont parle Berlioz, il constate que Beethoven exprime les sentiments sans ce cortège d'images précises.

Nouveauté!... Berlioz s'étonne.

Le doute, l'angoisse, l'interrogation que l'âme pose à la destinée (*muss es sein*), qu'est-ce là, se demande-t-il? Et la conscience du fatal, qu'est-ce encore?... Cela est-il du domaine de la musique?...

Oui, répondent Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann : c'est du domaine de la musique pure. (Et *musique pure* ne signifie pas *musique purement formelle*).

Cela reste étranger à Berlioz. Son âme méridionale, c'est-à-dire ses sens ardents, son imagination précise, son triple plaisir (comme Latin, Français et Dauphinois) à « ratiociner » sur ce qu'il éprouve, sa fa-

culté ou son habitude (1830 approche) de s'émouvoir avec véhémence, — l'être de Berlioz, en un mot, reste étranger à cela.

Lesueur, pour une de ses Messes Oratorios d'avant 89 avait écrit : « ... Ce *trio* peindra l'inquiétude. Or, l'inquiétude, dit M. de Lacépède, frissonne souvent; sa démarche est incertaine et vacillante, elle hésite, elle s'arrête comme pour examiner, elle avance, elle écoute le bruit le plus léger, elle tressaille ou recule en frémissant. »

Que l'on pense à une musique que Berlioz écrira dans quelque dix ans, à la *Tristesse de Roméo :* cette musique, qui suggère la vision de Roméo errant dans les jardins, semble être le calque musical de la phrase où « M. de Lacépède », cité par le chevalier Lesueur, décrit l'inquiétude.

Ainsi, un tableau musical, où l'on voit un personnage donné avoir tous les gestes de l'angoisse et interroger les ténèbres, cela Berlioz le conçoit. Et il le réalise avec génie. — Quant au *muss es sein* de Beethoven, cela reste extérieur, étranger à Berlioz. Pour lui, c'est incompréhensible. « Etrange idée... », écrit-il. Et il demande une « explication ».

A dire vrai, pour le quatuor de Beethoven, Berlioz demande le « programme ».

Chose bien naturelle. Berlioz cherche, dans Beethoven, des germes de berliozisme. Et il en trouve. Il en trouve de purement techniques, surtout en ce qui est de l'orchestre.

Il trouve aussi des prétextes à manifestations...

Et ainsi la fin de cette *biographie de Beethoven*, improvisée en trois articles par le Jeune-France, va nous montrer quelques dilettanti de 1829 écoutant, pour la première fois, le quatuor en *ut dièze mineur*, — et nous montrer Berlioz même :

... C'était (1) cet hiver, dans une des soirées musicales de M. Baillot... Il y avait dans la salle à peu près deux cents personnes qui écoutaient avec une religieuse attention. Au bout de quelques minutes, une sorte de malaise se manifesta dans l'auditoire, on commença à parler à voix basse, chacun communiquant à son voisin l'ennui qu'il éprouvait; enfin, incapable de résister plus longtemps à une pareille fatigue, les dix-neuf vingtièmes des assistants se levèrent en déclarant hautement que c'était insupportable, incompréhensible, ridicule : « c'est l'œuvre d'un fou; ça n'a pas le sens commun », etc...

Le silence fut réclamé par un petit nombre d'auditeurs et le quatuor se termina.

Alors la rumeur de blâme, si difficilement contenue, éclata sans ménagements; on alla jusqu'à accuser M. Baillot de se moquer du public en présentant de pareilles extravagances. Quelques ardents admirateurs de Beethoven déploraient timidement la perte de sa raison. « On voit bien, « disaient-ils, que sa tête était dérangée; quel dommage! un « si grand homme! produire de tels monstres après tant de « chefs-d'œuvre!... »

Cependant, dans un coin de l'appartement se trouvait un petit groupe (et il faut bien que j'avoue que j'en faisais partie, quoi qu'on en puisse dire) dont les sensations et les pensées étaient bien différentes.

Les membres de cette fraction imperceptible du public, se doutant bien de l'effet qu'allait produire sur la masse l'exécution du nouveau quatuor, s'étaient réunis pour n'être pas troublés dans leur contemplation. Après quelques mesures du premier morceau, je commençais à craindre de m'ennuyer, sans que l'attention avec laquelle j'écoutais perdît néanmoins de son intensité. Plus loin, ce chaos paraissait se débrouiller; au moment où la patience du public se lassait, la mienne se ranimait et j'entrais sous

(1) Ces trois articles, enfouis dans *le Correspondant* de 1829, n'ont jamais été reproduits. Pourtant, ils semblent, comme l'on dit, *significatifs*.

Nous donnons ici quelques fragments de la fin.

l'influence du génie de l'auteur. Insensiblement, son action devint plus forte; j'éprouvais un trouble inaccoutumé dans la circulation, les pulsations de mes artères devenaient plus rapides; dès le second morceau qui succède au premier sans interruption, pétrifié d'étonnement, je me retournais vers l'un de mes voisins, et je vis sa figure pâle, couverte de sueur et tous les autres immobiles comme des statues. Peu à peu je sentis un poids affreux oppresser ma poitrine comme un horrible cauchemar, je sentis mes cheveux se hérisser, mes dents se serrer avec force, tous mes muscles se contracter et enfin, à l'apparition d'une phrase du finale, rendue avec la dernière violence par l'archet énergique de Baillot, des larmes froides, des larmes de l'angoisse et de la terreur, se firent péniblement jour à travers mes paupières et vinrent mettre le comble à cette cruelle émotion.

La séance était terminée par des quatuors de Haydn... Aucun de nous ne put les entendre...

... Ainsi voilà donc une musique qui révolte la presque totalité de ceux qui l'entendent, et qui chez un petit nombre d'individus produit des effets prodigieux et tout à fait en dehors du cercle des sensations ordinaires!... D'où vient cette immense différence?...

Selon Berlioz elle n'est pas seulement l'effet de l'éducation musicale, technique. La preuve, c'est

l'impatience avec laquelle des compositeurs célèbres ont écouté le quatuor dont il vient d'être question... Il faut, en outre, être doué d'une organisation qui sympathise jusqu'à un certain point avec celle de l'auteur, il faut avoir éprouvé le genre de sentiments dont cette musique est la peinture, il faut connaître ces fléaux dont parle Shakespeare : *The oppresor's wrong... les iniquités de l'oppresseur, l'insolence de l'homme superbe, les tourmens de l'amour dédaigné, les lenteurs des lois, la dureté du pouvoir et les mépris que les infâmes font subir au mérite patient...*

Un être heureux, ou qui, n'ayant éprouvé que des cha-

grins légers, n'est jamais sorti de la sphère de la vie commune, est tout à fait hors de l'atteinte de pareilles compositions, ces accens n'ont point d'échos dans son cœur et on ne peut que l'en féliciter. Mais reprenons...

Alors, pour clore cette *biographie de Beethoven*, le jeune Berlioz faisait une longue citation de « M. Fétis ». A dire vrai, Fétis n'était là que le traducteur d'un critique allemand. Mais la citation plaisait à notre romantique : c'était une analyse philosophique (platonicienne, kantienne) de la *Symphonie avec Chœurs.*

Enthousiasmé, Berlioz concluait : « Pour nous, qui avons lu attentivement cette symphonie (il vient de dire qu'on ne l'a pas encore donnée à Paris), nous n'hésitons pas à la considérer comme le point culminant du génie de son auteur. Néanmoins, on ne peut en conclure que ce soit celui de ses ouvrages qui doive produire le plus d'effet à Paris. — Dans deux siècles, c'est possible!... »

L'article finissait par quelques détails sur la mort et les funérailles de Beethoven.

Or, avant 1830, un élève de l'École Royale de Musique, publier un tel article, c'était rompre avec ses maîtres.

Excepté Reicha, tous les musiciens en place, à l'Institut, au Conservatoire, et même aux Concerts Spirituels de l'Opéra, tous se déclaraient, plus ou moins ouvertement, contre Beethoven : *la Société des Concerts*, révélant Beethoven, risquait de les déposséder. Alors, les plus indulgents disaient que Haydn et Mozart avaient noblement parcouru toutes les avenues de l'art musical : à Beethoven, il ne restait plus que les sentiers escarpés, raboteux, environnés d'affreux précipices. Les Catel, Paer, Berton, boudaient, épluchaient. Chacun, à sa manière, faisait

le sourd. Le chevalier Lesueur, inquiet, curieux, tâchait de comprendre. Pour lui, la symphonie en *ut mineur* était merveilleuse, terrifiante : en sortant du concert, Lesueur ne pouvait plus remettre son chapeau, car « il ne retrouvait plus sa tête », paraît-il.

Et voilà que l'élève Berlioz avait l'air de présenter la *Symphonie avec Chœurs*, la dernière symphonie, comme *un point de départ!...*

Fantasque Jeune-France! Mesurait-il la portée d'une telle manière de voir? Quelles perspectives, plus tard (Wagner survenant), elle allait ouvrir!...

Mais, avant 1830, la phrase de Berlioz n'était sans doute qu'une phrase, une phrase voyante, une boutade : un pétard, pour bien montrer qu'il prenait position de novateur.

Quoi qu'il en soit, par cet article sur Beethoven, Hector Berlioz allait se lever, seul, agressif, contre ses maîtres, contre ses juges de l'Institut.

Aussi l'article, préparé en juin, ne paraîtra qu'après le concours de Rome.

D'ailleurs, voici juillet, et le concours.

Les aspirants à la palme officielle, enfermés dans leurs « loges » de l'Institut, ont à mettre en musique une *scène lyrique* du poète P.-A. Vieillard, fournisseur attitré. Un récitatif, un air de bravoure, un récitatif, un air de douceur,... voilà ce qu'il faut faire chanter à *Cléopâtre*, « fille des Ptolémées ».

O routine, pense notre romantique!...

N'importe, le sujet ne lui déplaît pas trop : les Pyramides,... les séculaires hypogées!... Son imagination s'exalte. Il est sûr d'avoir le prix. L'année dernière, en prêtant à *Herminie* séparée de Tancrède la passion qu'il entend chanter dans son propre cœur quand un « volcanisme » gronde pour Harriett-

Ophélia, il a eu le second prix. Cette année, ce qu'il va mettre en musique sous prétexte de *Cléopâtre* se préparant à mourir, c'est Juliette même, *sa* Juliette, se poignardant sur le corps de Roméo, sur le cadavre bien aimé d'un *autre* Roméo! Enfer et damnation!... Oui, le premier prix.

Du reste, comme Lesueur le lui dit depuis plusieurs années, n'a-t-il pas un « talent de génie? » Il a du « génie » vient d'imprimer la revue du docte Fétis... En lui-même quel bouillonnement, quelle impatience! Que dira Gœthe, lorsqu'il aura compris comment les *Huit scènes* font revivre Faust?... O Gœthe, ô Shakespeare, « explicateurs de ma vie!... » O sourire évanoui d'Ophélia!...

La *Cléopâtre* de Vieillard, le poète-fournisseur, chante :

C'en est donc fait! ma honte est assurée.
Veuve d'Antoine et veuve de César,
Au pouvoir d'Octave livrée,
Je n'ai pu captiver son farouche regard...
En vain pour raviver l'éclat de mes attraits...

Notre Jeune-France, ivre de Shakespeare, rêvant de vérité dramatique et de couleur locale, « foudroyé » par Beethoven, par Weber, et néanmoins « élève de M. Lesueur », — que ne pouvait-il, en toute liberté, dépeindre par les sons la vision bigarrée qu'il se donnait à propos de cette « gitana d'Egypte » (dit Shakespeare), de cette orientale voluptueuse qui se réfugie dans la mort lorsque sa caresse ne trouve plus à endormir les favoris du destin? Terre et ciel! S'il n'était en loge à l'Institut, s'il n'écrivait pour les Berton et les Paer, l'élève de Lesueur pourrait avoir recours à quelque mode du plain-chant! Et cela aurait vraiment une couleur orientale!

Du moins, pour mieux se représenter la mort de Cléopâtre, pour se monter l'imagination, il songe à la mort de Juliette. Ce tableau lui est plus familier, il a plus de véhémence!... Feux et tonnerres! Dans quels bras a-t-il vu (car il l'a vu!!!) sa Juliette expirante, sa Juliette qui est perdue pour lui, et plus que morte!...

L'Institut ne donna pas de premier prix.

Pour nous, un siècle après, lorsque nous lisons cette *Cléopâtre*, nous l'*entendons* avec une sensibilité qui se souvient de l'œuvre entier de Berlioz; pour nous, évidemment, cette scène lyrique, malgré ses formes de convention, est pleine de génie et d'ingéniosité : à parcourir cette partition presque inconnue, un curieux de berliozisme pourra se donner une des émotions les plus rares.

En 1829, comment les musiciens de l'Institut pouvaient-ils percevoir la scène lyrique du Jeune-France?... Il aimait trop Beethoven. Il mettait même, sur son manuscrit de concours, une citation de Shakespeare!...

Et puis, le second prix de l'année dernière était une gêne pour cette année. L'année dernière, les diverses sections, cassant le jugement des musiciens, avaient couronné le disciple favori du chevalier Lesueur. Cette année, si les musiciens lui donnaient une couronne plus belle encore, ils abdiquaient. D'autre part, si les autres artistes persistaient à casser le jugement des musiciens, c'était introduire, à propos de l'élève aux allures si bizarres, la zizanie dans l'Institut.

Le plus simple, on s'abstint : pas de premier prix.

Lesueur n'était pas venu aux délibérations, excusé comme malade.

Le docteur Louis allait-il supprimer la pension?...

C'était à craindre. — Et, de la cassette royale, qu'espérer, après le refus de l'année dernière?...

Le lendemain (2 août), sur le boulevard, le malheureux « logiste » rencontre l'un de ses juges. — Enfer et dérision!... Boïeldieu, le gentil auteur de *la Dame Blanche*... C'est un ennemi personnel : Boïeldieu lui a fait manquer le prix, il ruine les projets d'avenir, toute espérance, et voici, sans doute, la misère...

Cela n'empêche pas de causer. Le volcanique Berlioz est prudent, très maître de lui. Il sourit au « vieux podagre ». Et le « vieux podagre » fait le bon apôtre :

— « Mon ami, qu'avez-vous fait? » lui aurait dit Boïeldieu, si l'on en croit sa victime frémissante et fertile en récits ingénieux. « Nous comptions tous vous donner le prix. Nous pensions que vous seriez plus sage que l'année dernière... Je ne puis juger que ce que je comprends. Je ne dis pas que votre ouvrage n'est pas bon : j'ai déjà tant entendu de choses que je n'ai comprises et admirées qu'à force de les entendre! Mais, que voulez-vous? Je n'ai pas encore pu comprendre la moitié des œuvres de Beethoven. Vous avez une organisation volcanique au niveau de laquelle nous ne pouvons pas nous mettre... »

Et Boïeldieu aurait ajouté :

— « Je ne pouvais m'empêcher de dire à ces messieurs, hier : « Ce jeune homme, avec de telles idées, « une semblable manière d'écrire, doit nous mépriser « du plus profond de son cœur. Il ne veut absolument « pas écrire une note comme personne. Il faut qu'il ait « jusqu'à des rythmes nouveaux; il voudrait inventer « des modulations si c'était possible. Tout ce que nous « faisons doit lui paraître commun et usé!... »

— « Mon cher ami, venez chez moi, venez ce soir,

faites-moi ce plaisir; nous causerons, je veux vous étudier... »

Ainsi (peut-être) Boïeldieu, le Normand, endormait la colère de sa victime volcanique. Ainsi la volcanique victime devisait avec son bourreau.

Et Berlioz, répétant, colportant cette conversation, habillait drôlement, travestissait les onctueuses paroles sous des expressions toutes berlioziennes (1).

Autre juge, entretien analogue. Seul, change le lieu de la scène. Ce n'est plus le boulevard; c'est l'Opéra : le « second prix » avait ses entrées, il en profitait.

Donc Auber, d'après notre imaginatif méridional, lui disait :

— « Ces cantates, il faut les faire comme on fait une symphonie, sans égard pour l'expression des paroles... Et songez bien que si vous faisiez de la musique comme vous la concevez, le public ne vous comprendrait pas et les marchands de musique ne vous acheteraient pas. »

Feux et tonnerres! rugissait Hector quand il était seul, ou avec les Jeune-France de son parti, ou encore quand il adressait des billets enflammés au candide Ferrand... Mais, si l'on veut, comme ces vieux podagres, « écrire pour les boulangers et les couturières », va-t-on « prendre pour texte les passions de la reine d'Egypte et ses méditations sur la mort?... »

Ah! quelle scène il avait écrite! C'était terrible, affreux et shakespearien! Cléopâtre, décidée à mourir, voit, avec les yeux du rêve, son Ombre descendre, parmi les Ombres des Ptolémées, sous les Pyramides!... Etait-ce Cléopâtre qu'il imaginait?... Image brûlante, voluptueuse et perverse : « cette gitana d'Egypte »,

(1) Voir lettres des 2 et 21 août, et *Mémoires*.

disait-on dans *Roméo*... Pour le jeune Berlioz en qui les images de passion restent si vivantes, Cléopâtre mourant c'était encore Didon, mais non plus la Didon qui le troublait lorsqu'il caressait son âme adolescente sur la pâleur d'une Estelle de rêve;... non, une Didon orientale, romantique, une reine-aimée!... Et cette Cléopâtre, Ombre errante dans les hypogées, c'était encore (pour l'amoureux d'Harriett Smithson) Juliette dans le tombeau des Capulets... Cléopâtre, hésitant devant l'aspic, comme Juliette hésitant devant le magique poison. O souvenirs!... Hector l'a vue, ensevelie, vivante, dans la crypte où ne pénètre plus jamais « l'aube aux yeux gris ». O Shakespeare!... Contrebasses et violoncelles, sur un rythme sanglotant, saccadé, pincent des accords funèbres, sourdement, dans le grave, pianissimo... O « pulsations » des ténèbres sous les Pyramides! — Tout à coup, saute de tonalité, fanfare des cuivres, fanfare aiguë, fulgurante... O Shakespeare (1)!

Le gentil Boïeldieu, vraiment, même en « étudiant » ce novateur volcanique, ne pouvait guère admirer de tels jets de cendres sulfureuses et de lave incandescente!... Mort et furies!... Pour Boïeldieu, ce jeune homme voudrait « inventer des rythmes et des modulations! Comme si c'était possible!... »

Que ce « podagre », pense notre turgescent romantique, fasse donc de la musiquette pour les boutiquiers, les glabres bourgeois et les pâles philistins!

Et *Guillaume Tell* triomphe!... Pantin de Rossini!... Le jour même où l'Institut, toutes sections réunies, jugeait la foudroyante *Mort de Cléopâtre*, Mme Dabadie, la célèbre chanteuse, qui avait promis son

(1) Berlioz, dans deux ans, utilisera cette musique (voir le *Retour à la Vie*, premier chapitre de notre second volume).

concours, laissa le malheureux logiste pour la répétition générale de *Guillaume Tell!...*

Guillaume Tell!... « Je crois que tous les journalistes sont décidéments devenus fous;... l'ouvrage a quelques beaux morceaux, il n'est pas absurdement écrit : il y a un peu moins de grosse caisse, et voilà tout. Du reste, point de véritable sentiment, toujours de l'art, de l'habitude, du savoir-faire, du maniement du public. Ça ne finit pas; tout le monde bâille, l'administration donne force billets... »

Ainsi écrit le Jeune-France au provincial Ferrand. Et il ajoute : « Nous touchons à une révolution théâtrale qui nous serait favorable, songez-y! La Porte Saint-Martin est ruinée, les Nouveautés de même; et les directeurs de ces deux théâtres tendent les bras à la musique; il est vraisemblable que le ministère va donner l'autorisation d'un nouveau théâtre d'opéra : je vous le dis parce que je le sais » (21 août).

Et il est triste à mourir.

Du moins il le croit. Il l'écrit, il le raconte; et la tristesse, par brusques « volcanismes », l'ensevelit... Triste à la mort!... Ophélia, à Londres, qu'elle remplit de sa renommée... Comment l'atteindre, l'inaccessible?... Et lui, toujours obscur... Gœthe ne répond pas aux *Huit scènes*. Répondra-t-il jamais?... Et le docteur se lasse de toujours envoyer la pension... Hector va-t-il retomber à la misère d'il y a deux ans?... Une si grande symphonie gronde en lui, et qui épouvantera le monde : une description musicale de *Faust!...* Mais faudra-t-il chercher un emploi quelque part, dépenser le temps à la poursuite de l'argent pour vivre?... Déjà il donne des leçons particulières. Déjà il enseigne la guitare dans la maison de Mme Daubrée, dans cet *Institut Orthopédique* où les jeunes personnes du sexe peuvent recevoir, outre des soins spéciaux, les éléments

d'une bonne éducation et même les arts d'agrément, piano, chant, guitare et autres... Feux et tonnerres!... Quitter encore Paris, à ce moment décisif; aller encore plaider dans sa famille, perdre au moins trois semaines en goûters, visites, dîners, commérages de province... Et on est à la veille d'une révolution dans les arts! Il faut se presser et prendre place!

Les Jeune-France s'agitent plus que jamais. Les voilà qui ont bientôt le théâtre à eux. Dumas, en février, a fait triompher *Henri III et sa cour;* on parle d'une pièce prochaine de Victor Hugo; déjà Hugo vient de se brouiller avec Vigny : il a su obtenir qu'*Hernani* passât avant *Othello*. Oui, les Jeune-France conquièrent Paris : dans la musique, pourquoi ne ferait-on pas la même révolution qu'on voit déjà dans la politique et dans la littérature? *Cinq-Mars, la Chronique de Charles IX, les Chouans* n'auraient nul équivalent parmi les œuvres musicales!

Mais comment atteindre le public?

Que c'est lettre morte, cette *biographie de Beethoven*, en trois articles! A mesure qu'elle paraît dans *le Correspondant*, l'auteur même sent mieux qu'elle demeure lettre morte.

Oui, le théâtre, il faudrait le conquérir!

Encore élève au Conservatoire, il fait présenter un livret au théâtre Feydeau : il ne veut plus, comme pour *les Francs-Juges*, travailler sur un texte qu'on pourrait refuser ensuite. En attendant mieux, il finit d'écrire, il corrige des mélodies sur des paroles de son ami Gounet : ce sont des imitations de Moore. Beethoven a fait des *Mélodies Ecossaises;* le jeune Berlioz publiera des *Mélodies Irlandaises*.

Et il prépare un grand concert.

Voilà donc les courses qui recommencent : les mu-

siciens, le matériel, la salle, le copiste, les invitations et les billets, et encore les fidèles à recruter et à remettre en main, les journalistes à circonvenir... Que d'affaires!

Dans ce tourbillon, sans doute n'oubliait-il pas de se monter les nerfs avec le souvenir d'Ophélia. Du reste, les camarades, gouailleurs, auraient rappelé le *Père la Joie* à son rôle d'Hamlet.

Tenace, actif, ingénieux, souple, soutenu par la conscience de son génie et par la puissance occulte des gens bien pensants, il triomphe de tout. Cherubini, « l'agent subalterne », plie, cette fois, sans résistance. Il donnera la salle du Conservatoire. — Habeneck lui-même, le chef d'orchestre, l'artiste initiateur qui vient de révéler et d'imposer Beethoven, conduira le concert du « second prix de Rome ».

Ce sera pour la Toussaint.

On répète!

Quarante-deux violons, cent dix musiciens!

Le soir, au restaurant Lemardelay, où il dîne, Hector n'y tient plus; il écrit au tranquille Ferrand tandis qu'on apporte le dessert :

— « Ferrand! Ferrand! ô mon ami, où êtes-vous?... Je vous jure, rien n'est si terriblement affreux que mon ouverture des *Francs-Juges*. C'est un hymne au désespoir, mais le désespoir le plus désespérant qu'on puisse imaginer horrible et tendre. Habeneck, qui conduit mon immense orchestre, en est tout effrayé. »

La lettre faite, Hector court à l'Opéra chercher un harmonica plus haut; celui de ce matin était trop bas.

Hier, malade à ne pouvoir marcher... Aujourd'hui, « le feu de l'enfer qui dicta *les Francs-Juges* lui rend une force incroyable. » Ce soir, il faut encore qu'il coure tout Paris... Oh, cet *Iterum venturus!* Cette résurrection du genre humain à l'appel des trompettes

fatales!... « Je viens de lui ajouter quatre paires de timbales en harmonie!... » Et *les Francs-Juges!...* Dans *les Francs-Juges,* « je me suis fait un solo de grosse caisse pianissimo ».

Alors, rêvant à son solo de grosse caisse, il cite un vers de Virgile :

Intonuere cavæ gemitumque dedere cavernæ.

Le jour de la Toussaint, les théâtres ferment : musiciens et public sont disponibles.

Sur le jeune compositeur, brisé par les préparatifs, l'effet de son propre concert fut « foudroyant, volcanique ».

Presque toute la musique était de lui. Du moins tout l'important, et bien mis en valeur par le reste.

D'abord l'ouverture de *Waverley.* Puis le *Concert des Sylphes,* sextuor extrait des *Huit scènes de Faust.* Hélas, ce sextuor, l'auteur n'avait pas eu « le temps de l'apprendre aux exécutants ni au public ». Demi-succès.

Venaient ensuite des *Variations pour violon,* jouées par Urhan, puis une « pasquinade italienne, concession à la chanteuse ». Ces deux morceaux, d'auteurs divers, étaient deux morceaux d'attente. — Et cette première partie du concert, au succès incertain, se terminait par un concerto, pour piano et orchestre, de Beethoven!

« Epreuve effrayante!... » Ce sublime concerto (*mi bémol*), et joué par Ferdinand Hiller!... Le parti des Jeune-France, un instant, croit que le camarade le *Père la Joie,* va être écrasé par Beethoven : le voilà perdu, anéanti. Pour Hector, angoisse à mourir. Et d'autant plus longue qu'après le sublime concerto, il y a comme un entr'acte.

Mais la seconde partie du concert commence par

l'ouverture des *Francs-Juges*. — Dès les premières mesures, Hector est rassuré : « effet terrible, affreux, volcanique »; cinq minutes d'applaudissements, de cris, de trépignements. Sous la bourrasque, il « manque de se trouver mal ».

Tel était, en 1829 et au deuxième concert de l'élève Berlioz, le succès de cette ouverture après le concerto de Beethoven. L'ouverture plaisait à l'imagination des lecteurs de Walter Scott. Le concerto était inconnu à Paris, et le public peu préparé à comprendre une telle musique. D'ailleurs les Jeune-France étaient venus pour leur camarade et non pour Beethoven.

Après la tempête d'enthousiasme, quand le calme commence de se faire, le jeune compositeur, si furieusement applaudi, se glisse, pour chercher une liasse de musique, sur les gradins même de l'orchestre. On voit sa romantique chevelure rousse : aussitôt, les archets crépitent sur les violons; cris, applaudissements; la salle est en délire; sur la scène on embrasse ce nouveau Beethoven (1)...

Après *les Francs-Juges*, un duo italien; puis des variations pour la flûte, écrites par un flûtiste.

Enfin, porte le programme, un « Grand chœur final de M. Berlioz : le *Resurrexit*, annonce du Jugement dernier, chœur d'effroi des peuples de la terre ».

C'était encore *l'Iterum venturus* de l'ancienne *Messe*. Mais notre romantique, à cette masse tonnante venait d'ajouter quatre autres paires de timbales.

Succès écrasant.

A la sortie, les artistes attendent leur camarade dans la cour du Conservatoire; on lui fait un triomphe...

Le lendemain, le triomphateur est triste jusqu'à la mort.

(1) Dans la *Correspondance Inédite*, la lettre de la page 364 est faussement datée 1828.

Après le tourbillon des préparatifs, après le délire du triomphe, quel épuisement! Ses nerfs sont brisés... Le spleen... Cœur vide; dégoût de la vie... Oh, Harriett-Ophélia!... Juliette!... Perdue... Perdue, l'image d'amour et d'ivresse, perdu le ferment d'exaltation qui pourrait donner à cette âme byronienne la tension crispée (le *rubato* et le *rinforzando dolorosamente*), dont elle est inassouvie!... « Levez-vous, orages désirés! » s'était écrié René;... « O spectre, disait Hamlet, à ta voix toutes mes fibres deviennent comme les muscles du lion de Némée... » Ophélia, Ophélia, inaccessible source de « volcanisme!... » L'âme d'Hector est brisée : « Tristesse mortelle! J'ai envie de pleurer, je voudrais mourir;... je ne puis lier mes idées... Il faut, je crois, que je dorme beaucoup. »

Cela, Hector l'écrivait à son père. Et son père, le bon docteur, lui envoyait souvent des conseils d'hygiène. Le docteur, un des premiers, avait pensé à l'hydrothérapie; il savait aussi que son fils avait une mauvaise nutrition, fumait trop, buvait trop de thé, trop de café; il mangeait trop vite, ce qui débilite l'estomac, fatigue l'intestin (qu'il avait faible). Déjà une maladie des organes de la digestion emporta l'auditeur, ce grand-père dont le jeune homme est la vivante image. Le docteur avait suivi, sur son père, les lents progrès du mal. Et il suivait encore, sur lui-même, les progrès d'une maladie de l'estomac. Mme Berlioz souffrait du foie. A coup sûr, Hector, irritable, bilieux, maltraitant son estomac, présentant (très amplifiés) les mêmes prodromes que son grand-père, s'en irait comme lui, miné par l'estomac et l'intestin. Maigre, tout en nerfs, sans réserves graisseuses, Hector était le jouet d'un organisme affolé. Et il se donnait aux excitants. Par bonheur, il avait la ténacité, la volonté, « la force vitale » de son grand-père.

Mais ses nerfs, par déclanchements, le lançaient dans des crises étranges, dangereuses, épuisantes... Après, (comme au lendemain de ce triomphe), il avait besoin de longs sommeils.

De ce concert fulminant, foudroyant, les journalistes et critiques ne parleront-ils pas?... « Les animaux, s'écrie Hector, ils ne parlent que lorsqu'il n'y a rien à dire!... » Ce Castil-Blaze, aux *Débats*, n'entre dans aucun détail; longuement, il s'étend sur le triste sort des musiciens français, loue l'activité infatigable de M. Berlioz... De la musique, il ne dit rien.

Le Figaro, dirigé par Bohain, le librettiste du *Ballet de Faust*, s'écrie :

Parlez-moi de M. Berlioz! Il veut parvenir et il parviendra! Délais, refus, injustices, obstacles de tous genres jetés à pleines mains sur le chemin des jeunes gens de génie, — rien ne peut arrêter M. Berlioz! Il a pris sa course; il faut qu'il arrive ou qu'il se casse le cou. Des quatre morceaux qu'il a fait exécuter, trois méritent les plus grands éloges... science..., originalité...

L'ouverture des *Francs-Juges* est l'œuvre d'un homme de génie...

Le *Resurrexit* est travaillé dans un style grandiose qui rappelle parfois celui de l'illustre défunt...

L'*illustre défunt*, c'était Beethoven.

Mais le savant et sévère Fétis, dans sa *Revue musicale* :

Vraiment, *le diable au corps* est on ne peut mieux dit à propos d'un compositeur comme M. Berlioz! Quelle musique fantastique! Quels accents de l'autre monde!... Des effets, variés de mille manières, tantôt heureux, tantôt repoussants, mais presque toujours neufs et trouvés... Ils ont ébranlé le cerveau de tous les auditeurs de ce concert étrange... De plan, je ne puis dire qu'il y en ait dans

tout cela... Un homme de vingt ans, quand il a la fièvre, n'a point de plan dans ce qu'il fait. Il va, vient, se meut par instinct, tombe et se relève... C'est la fièvre qui domine M. Berlioz, mais cette fièvre n'est point celle d'un homme ordinaire.

Et *le Corsaire*, toujours fidèle à son ancien collaborateur, concluait :

Il serait temps enfin que l'autorité fît quelque chose pour un artiste dont l'impulsion est dirigée si en dehors des routes battues. Ce n'est pas peu de chose qu'un génie inventif dans le siècle où nous sommes. Quelques personnes pensent que l'amertume de cette sève s'adoucira avec le temps; oui, si le jeune arbre peut se développer librement, et non s'il est gêné dans sa croissance.

Le concert avait couvert les frais et rapporté cent cinquante francs. Sur cette somme, Hector prélève cent francs, les rembourse à Gounet, et garde le reste : ce fidèle Ferrand, avec lequel il est en compte depuis les *Huit scènes de Faust*, peut attendre; il sera remboursé quand Hector aura « réalisé une somme un peu présentable » et réglé une autre affaire : avec Gounet, il s'occupe de faire graver, et bien entendu à frais communs, les *Mélodies Irlandaises*.

Remboursant Gounet, il n'avait plus, de son concert, que cinquante francs. Et voici que l'Opéra demande à toucher les droits qu'il prélève sur les concerts de la Salle des Menus (Conservatoire). Aussitôt le jeune compositeur demande à l'Opéra l'abandon de ces droits. L'Opéra en réfère au vicomte Sosthène, surintendant. Celui-ci « n'autorise pas la remise, mais il se réserve de donner à M. Berlioz un autre témoignage d'intérêt ». — Le 20 novembre, il envoie une gratification de cent francs (1).

(1) Livre de correspondance de l'Opéra (Archives de l'Opéra). Et catalogue de la collection d'autographes Dubrunfaut.

Toujours la gêne. — Bien que le docteur Louis continuât à servir la pension (réduite peut-être), Hector donnait encore des leçons particulières et des leçons dans l'*Institut Orthopédique* de Mme Daubrée. Mais il lui fallait payer les éditeurs, et rembourser les amis... Ces *Mélodies Irlandaises*, on n'en finissait pas de les graver!...

Une autre œuvre parut d'abord, un chœur avec accompagnement de piano : *le Ballet des Ombres* (1).

Sitôt écrit, sitôt imprimé, et sitôt détruit.

Les vers sont d'Albert Duboys, ami d'Hector et ancien « attaché » du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld.

Les voix, à l'unisson, et comme dans un plain-chant burlesque, chantent :

Ombres, votre règne commence
Dans la sombre horreur de la nuit.

L'accompagnement, avec persistance, bat, à chaque mesure, une tierce mineure : sorte d'effet de cloche...

Pour finir chacun de ces versets sabbatiques, le chœur, traînant les notes et faisant gémir des accords dissonants (septièmes), chante :

Hou... ou... ou.

Puis ce sont des chromatiques, ondulant, au piano : tel le vol incertain des Ombres qui effleurent les tombes (on voit cela sur la couverture).

Soudain, tonalité inattendue; puis retour, chute, dans le ton primitif.

Et voici, *pianissimo*, un amusant épisode que Berlioz reprendra, dans son *Roméo*, pour *le Scherzo*

(1) *Le Ballet des Ombres* est absolument inconnu en France On en perdit toute trace jusqu'à ces dernières années : le manuscrit appartient à M. Raoul Pugno.

de la Reine Mab : ce sont des suites de quintes, voletantes, goguenardes, cocasses, et tout de même charmantes et poétiques. Ici, elles n'ont pas encore reçu cette couleur hoffmanesque, cette féerique fluidité que l'orchestre leur donnera dans le second *trio* de *la Reine Mab.* Mais déjà, sur ces quintes fantasques, le musicien jeune-france a l'idée d'étager les voix, de les faire « partir » l'une après l'autre (en canon), ce qui donne à cette cocasserie une persistance grave et drôlatique : on dirait que des coquecigrues, des gnômes de cauchemar font des grimaces, clopinent, et se retiennent de rire... Une culbute : cela recommence dans un autre ton... Et *piano, pianissimo,* cela se meurt. « *Quasi niente* »... silence...

Forte, l'on recommence pour le deuxième couplet.

Et l'on recommence de même pour le troisième.

Enfin, une *coda* : par plus petites tranches (sorte de *strette* d'oppositions), des *forte* et des *subito piano*...

Les voix des *Ombres,* avant de rentrer dans le lourd silence des tombeaux, disent aux auditeurs :

Oui, vous serez ce que nous sommes!
Au revoir! nous nous reverrons!

Et sous ces dernières paroles, scandées solennellement sur une seule note répétée, grincent des dissonances, *pianissimo e morendo*...

Enfantin et ingénieux, trop ingénieux et trop enfantin, ce *Ballet des Ombres* (ancienne page d'esquisse, peut-être, pour le *Ballet de Faust*), fut tout de suite détruit par son auteur. — La postérité ne perdra rien : Berlioz dans *Roméo* (1839) reprendra, et perfectionnera, la seule idée qui en valût la peine.

Du moins cette édition d'un jour était brochée sous une amusante couverture, une couverture toute noire. Cette grande page, toute enduite d'encre litho-

graphique, devait préparer l'esprit du lecteur, sans aucun doute, à mieux imaginer « la sombre horreur de la nuit ». Sur cette page noire, le dessin, les lettres du titre étaient en blanc. On lisait : « Ronde nocturne imitée de Herder. » Et en effet il y avait une citation de Shakespeare. Elle était en anglais ; pour les Jeune-France, elle signifiait, sans doute, mille choses magiques, puisque le Poète parlait de la Nuit... Dans le haut de cette belle page noire, des spectres, à peine indiqués par un filigrane blanc, dansaient sur des tombes, — spectres si aériens qu'à travers leurs linceuls ondoyants on voyait les cyprès immobiles et plus noirs que les ténèbres... Plus haut que ce romantique dessin, les étoiles, dans un ciel d'encre, écrivaient le titre en lettres lumineuses : *Le Ballet des Ombres.*

Et les *Mélodies Irlandaises* n'étaient pas encore gravées, elles qui devaient toucher Harriett Smithson!

De ces *Mélodies*, la première a pour titre *le Coucher du Soleil.*

Que j'aime cette heure rêveuse
Où l'horizon devient vermeil,
Où, dans la mer silencieuse,
Se plongent les feux du soleil!

« Souvenirs,... soupirs,... je voudrais prendre mon essor :

N'est-il pas des îles heureuses
Que dérobent ces voiles d'or?

Tel était l'honnête poème de romance, rimé par l'ami Thomas Gounet, Dauphinois, scribe au ministère de l'instruction publique. Cela se délayait en

deux couplets. Mais le sous-titre sauvait tout : « Paroles imitées de l'anglais de Thomas Moore. » Excellente poésie, pour un musicien, et surtout pour le jeune Berlioz. Elle indiquait, avec des paroles convenues et qui n'attirent pas à elles l'attention, un sentiment que peut très bien exprimer la musique, et qui était alors vivant dans ce cœur malheureux : rêverie; mélancoliques, nostalgiques aspirations au bonheur : l'âme atteindra-t-elle jamais les îles bienheureuses, que le couchant enveloppe, dérobe, dans ses voiles d'or?...

Aussi, longues notes qui descendent, lentement, comme le soleil tombe... Incertitude... Le ton, posé dès le premier accord, glisse... Est-ce encore lui, ou un autre?... Silence... Mais il revient; et l'accompagnement, estompé par les longues tenues de la basse, ondule, lent, indolent... La voix chante une mélodie, une mélopée plaintive, toute de langueur et de tendresse, et qui trouble, qui caresse l'âme comme le regard d'une femme aimée...

Mystérieux pouvoir du génie... On ne sent plus les gauchissements, brisures, heurts ou « repentirs » de la ligne mélodique, ni les intentions plus spontiniennes que musicales de l'accompagnement... Tout cela même prend un charme et devient expressif, car Berlioz le transfigure. — Et il y a ici une telle douceur, une telle suavité crépusculaire; l'accompagnement, un peu laborieux dans ses délicatesses, se fond si finement sous la voix onduleuse, il suggère un tel modelé dans la lumière poudroyante, que l'on voit en songe ces galères d'or, suspendues, par Claude Lorrain, entre les mirages féeriques de la mer et du ciel.

Hélas! voici le second couplet.

Est-ce parce qu'un enchantement ne peut pas être bissé? Est-ce parce que la musique, trop intimement fondue avec les paroles du premier couplet, ne peut

plus s'unir aussi bien aux paroles du second?...

Le charme est près de se rompre.

La deuxième des *Mélodies Irlandaises* est un duo troubadour.

Il y a six couplets.

« Castel,... fiers créneaux,... bergers,... varlets,... chaumières et superbes demeures... » Histoire d'un châtelain qui épouse une bergère. Entre les couplets, sonnerie de cor; — c'est-à-dire, au piano, petit air de chasse (tierces, sixtes et quintes) joué avec deux doigts.

Titre, *Hélène*, ballade à deux voix.

Nul doute que pour prendre quelque intérêt à cette ballade (que de faciles contre-temps s'efforcent de rendre caractéristique), il ne faille se transporter en rêve dans les forêts de Walter Scott : c'est le soir, un cortège bigarré rentre de la chasse, les pieds des palefrois fatigués buttent, dans le chemin creux, sur les antiques racines des arbres vénérables; cliquetis d'armes; au loin, châtelaine toute blanche (dame blanche) qui attend sur la tour; — deux paladins chantent cette ballade « gothique »; à chaque couplet, deux autres sonnent de l'olifant.

Hélas, si l'on n'imagine pas ce moyen âge, qui ferait si bien à l'Opéra-Comique ou dans le fond d'une assiette à dessert, — hélas, que devient la musique?

Mais Berlioz veut qu'on l'imagine : il met une épigraphe, empruntée, assure-t-il, à un « drame inconnu ». — La voici :

John. — Eh! Dick! quel est ce château derrière lequel la lune se lève en ce moment?

Dick. — C'est Rossna-Hall.

Max. — C'est le château de la belle Hélène.

John. — Quoi! c'est là que le comte d'Exeter amena sa jeune épouse qui le prenait pour un paysan?

MAX. — C'est là même.

JOHN. — Il y a une ballade là-dessus... Chantez-nous ça, vous deux!

DICK. — Volontiers. Allons, les cors! et en mesure!

(*Drame inconnu*) (1).

Le Chant Guerrier, la Chanson à boire et *le Chant Sacré* (nos 3, 5 et 6) sont de véritables fragments de tragédies lyriques, et presque d'opéras : c'est encore du Lesueur-Spontini, avec une pointe de Weber, et ce n'est pourtant pas du Meyerbeer. Malgré tout, il y a dans ces essais hybrides, incertains, quelque chose de Berlioz. Et combien ils surprennent, ces beaux passages, ces élans sincères, spontanés, où vit déjà son génie, — combien ils surprennent, déplacés dans ce *pomposo* solennel, guindé, vide!

La Belle Voyageuse (no 4) est une exquise barcarolle. Romance très romance, mais tout de même poétique. Cela oscille, délicieusement, entre la fadeur et le charme. — Escarpolette, balançoire, où le Jeune-France, devenant sentimental comme une grisette, laisse rêver, presque endormi, son génie adolescent.

Autre romance, *l'Origine de la Harpe.* — L'accompagnement est arpégé (no 7).

Dernière romance : *Adieu, Bessy* (no 8).

Cet *adieu* terminait alors les *Mélodies Irlandaises* (2).

Le recueil, si faible dans l'ensemble, avec de si curieux passages, et un si beau début, *le Coucher du Soleil,* — le recueil, que pourrait-il être, une fois publié, pour les contemporains? Pour les musiciens de l'Institut, pour Auber ou Boïeldieu, que serait cette *Hélène,* dame blanche moins parisienne et si

(1) Cette épigraphe ne figure que dans l'édition de 1830.

(2) Pour l'*Elégie en prose* (no 9), écrite un peu plus tard, voir p. 372; — pour l'édition (portrait idéalisé) voir p. 375.

bizarrement sincère? Ce *Chant sacré* ou cette *Chanson à boire*, que seraient-ils pour Cherubini le puriste, ou pour Catel, honnête professeur d'une timide harmonie? Seul, sans doute, Lesueur devait les lire, sur le manuscrit ou les épreuves, avec quelque plaisir : il devinait, avec sa prophétique sympathie pour le génie de Berlioz, ce que nous y pouvons voir, un siècle plus tard : nous l'y voyons parce que tout l'œuvre de Berlioz nous le rend sensible.

Hélas, à la fin de 1829, qui donc, sauf Lesueur et son disciple même, pouvait avoir conscience (prescience), que sommeillaient ici des germes de génie?... Ils étaient beaucoup moins sensibles que dans les *Huit scènes* ou les ouvertures de *Waverley* et des *Francs-Juges*. Sauf la première, ces huit *Mélodies Irlandaises* marquaient une halte, sinon un recul, — à moins que ce ne fût une concession au goût d'alors, au goût troubadour.

Pour cette œuvre nouvelle, il fallait encore donner de l'argent au graveur. Mais Berlioz avait deux élèves en ville et continuait d'enseigner la guitare dans l'*Institut Orthopédique;* le docteur envoyait encore la mensualité; Gounet et Ferrand n'étaient pas des amis insensibles.

Enfin, tout en déclarant que la musique de « ce pantin de Rossini » lui répugnait, il s'était fait donner à corriger la gravure de *Guillaume Tell*.

Rouerie de Rossini; gracieux chantage de Berlioz : Berlioz au *Corsaire*, au *Correspondant*, combattait, secouait le « pantin »; le « pantin » laissait tomber deux cents francs. Berlioz les prenait. Mais il se vengeait en ne corrigeant rien : l'ouverture, à elle seule, fourmille de fautes.

Ainsi s'achevait 1829.

Hector Berlioz venait d'avoir vingt-six ans. Depuis plus d'une année, son génie avait prouvé, par des œuvres, qu'il existait.

Quant à lui, Berlioz, quelle vie menait-il? Toujours en affaires : imprimeurs, musiciens d'orchestre, chanteurs et choristes, matériel pour ses concerts, placement de billets, visites à tout le monde, aux journalistes, à tels députés et pairs de France afin d'obtenir l'appui du surintendant et de la cassette royale, visites à ses juges de l'Institut, visites au chevalier Lesueur, et soirées où l'on accompagne, galamment, Mme Lesueur et « ses demoiselles ».

Parmi tant d'occupations, tant de soucis, tant de combinaisons d'intérêt; parmi tant d'affaires et en pleine poussée de jeunesse, a-t-il les loisirs de s'ennuyer? A-t-il beaucoup le temps de jouer encore à l'Hamlet ou au Manfred? — « L'ennui, l'ennui,... le *spleen*... » Voilà des mots qu'il met volontiers dans ses lettres. Notre décoratif romantique écrit (à de candides bourgeois de province!) qu'il est triste à mourir. Il annonce qu'il veut mourir. Et pourtant il ne se tue pas. Loin de rejeter la vie, il l'aspire par tous les pores : quelle ardeur, quel feu! Quel entrain pour donner l'assaut à la gloire!.. Mais quand il écrit, il est sincère, il a vraiment le goût, l'appétit de la mort. Cela ne dure pas : c'est la crise d'épuisement nerveux qui suit la crise de « volcanisme ». Il a besoin de dormir : comme il est romantique et méridional, il appelle la mort. — Et il dort...

Quand il écrit une lettre, c'est qu'il n'agit plus. Il vient d'agir, d'agir beaucoup, et vite, et fiévreusement : il est fatigué, il écrit; il écrit pendant les minutes de dépression. Alors il clame son ennui; il a un spleen fracassant; il crie en tempête le silence de

son âme. Fléau dévastateur;... craquements des arbres s'abîmant dans la flamme :

— « Mon cœur est une forêt vierge que la foudre a embrasée!... »

Cela dure-t-il?... Le désespéré, très actif, est repris par le tourbillon des affaires.

Et même il y a d'autres affaires, et non des moins occupantes pour un jeune homme, mais qui ne laissent guère de trace. Ici, un « podagre », un tenant des classiques citerait Horace : *Cura juvenum.* — A vingt-six ans, à Paris, logé entre le Palais-Royal et le boulevard de Gand, libre, mêlé plus qu'à demi au monde des théâtres, séduisant par sa fantaisie, ses boutades et son esprit à la française, par sa fougue, ses belles manières, son élégance toujours fashionable de parfait ténébreux; ardent, sensuel, prenant feu avec impromptu (*deciso e con impeto*) près de la moindre jupe, nerveux, assoiffé de sensations, pouvait-il, amoureux d'une étoile, n'avoir pas de petites amies?... Toute sa vie, à fleur de peau, il fera jouer les femmes sur son âme tumultueuse. Les femmes sont comme une musique : oh, ces regards, si doux qu'il croit entendre les tierces fluides des flûtes et clarinettes (1) : tout l'être vibre, dans un charme douloureux, comme si des violoncelles étiraient de longues caresses;... sursaut : les altos grondent;... et, au lointain, pianissimo, l'incertaine lueur d'un hautbois nostalgique tremble, sourire et larme, lueur mouillée, regard d'adieu...

Or, à l'*Institut Orthopédique* tenu par Mme Daubrée, une bien jolie maîtresse de piano, toute sémillante, coquette, jeune, légère... Elle n'était encore, pour Berlioz, que l'amie d'un ami, — « l'ange » de Ferdinand Hiller.

(1) Berlioz, *Traité d'Instrumentation*, et feuilletons, *passim*.

Mais les menues distractions, prises de passade, n'empêchent pas la fidélité pour Juliette-Ophélia. Ophélia, inaccessible lumière, on l'aime encore dans les clartés moins sereines, mais plus proches, ou, comme disait Shakespeare, plus « palpables ». Ophélia continue d'être, dans les moments de fatigue nerveuse, le grand excitant passionnel, le bel amour dramatique dont on parle aux amis et surtout à ce candide et provincial Ferrand, à ce « bourgeois ».

Et toujours, que d'affaires! Il va au théâtre, en soirée, il fait danser les demoiselles Lesueur, dont l'une, Mlle Eugénie, est si mélancolique; il se montre aux endroits où l'on doit être vu; à l'Opéra, il a ses entrées; il dîne en ville; il ne néglige pas non plus le « parti » des admirateurs qu'il a su grouper, fanatiser. Et encore, comme tous les Jeune-France, il fréquente les cénacles : peintres, sculpteurs, poètes, musiciens, tous se tiennent les coudes et se poussent l'un l'autre; le peintre applaudit le poète; le poète fait des odes à la gloire du sculpteur; le romancier célèbre le musicien. Dans cet assaut, chacun a sa place de combat. S'il y a rivalité parmi les poètes, qui sont en trop grand nombre; si Hugo est obligé de se brouiller avec Vigny pour l'évincer du Théâtre-Français, et d'être en froid avec Dumas qui l'y a devancé, — du moins, parmi les musiciens jeune-france, Berlioz est seul. Qui pourrait-on citer, — Monpou, Montfort, Chélard, Boisselot, Ross-Despréaux, — qui pourrait-on citer, qui ait la situation en vue du *Père la Joie*, l'amoureux d'Ophélia? Qui a fait plier Cherubini? Qui a fait que l'Institut s'est déjugé, d'une section au reste de la compagnie? Qui a fait sonner la fin du monde dans deux églises de Paris et au Conservatoire? Qui donc a cette chevelure rousse, embroussaillée, et ce regard byronien?...

Hector Berlioz est seul.

Il est le seul à qui l'on sente cette force indomptable, le seul à qui l'on voie ce caractère nouveau, bizarre, repoussant ou séduisant, qui annoncent, de loin, le génie. Par suite, sans que personne ne proteste trop pour n'être qu'au second rang, Berlioz, en toute tranquillité, peut déployer le pennon de « chef d'école ». Lesueur même, son propre maître, le confirme dans ce rôle. Et, en effet, derrière l'élève de Lesueur, s'il y a des musiciens parmi les Jeune-France, il est évident qu'ils sont nés subalternes.

Aussi, poètes, romanciers, peintres, sculpteurs, tous seront unanimes à proclamer Berlioz « chef d'école ».

Et ce sera justice. Non pas qu'il fonde une école. Mais déjà, il est, comme l'on dira, « représentatif ». Dans quelques mois il va créer la musique où les Jeune-France pourront retrouver, toute vivante, leur propre sensibilité. Il va leur donner, pour eux, le meilleur tremplin vers le rêve. « Voilà toute notre âme », croiront-ils!

De fait, Berlioz, dans sa première œuvre qui compte, puisque les *Huit scènes de Faust* se fondront dans *la Damnation*, — Berlioz, dans sa *Symphonie Fantastique*, va donner un témoignage, à jamais vivant, de l'âme de 1830.

Or, voici 1830, — et *la Fantastique*.

VII

1830. — LA FANTASTIQUE

(1er janvier 1830 à 16 avril 1830)

1830. — L'année commence : en apparence, rien n'est changé. Pour Berlioz, même tourbillon : affaires, courses, essais de composition, et, de temps en temps, un sursaut du cœur pour Ophélia!...

L'important, c'est de préparer un concert et d'avoir un succès en public avant le concours de Rome :

« J'ai à faire une immense composition instrumentale pour mon concert... »

Voilà ce qu'il écrit à Ferrand le 2 janvier 1830 (1).

Qu'il se presse! Tous les Jeune-France s'agitent; chacun conquiert sa place. A sa sœur Nanci (si littéraire qu'elle ne se marie pas, malgré ses vingt-quatre

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE VII. — H. BERLIOZ, *Symphonie fantastique*, partition manuscrite. (Elle appartient à M. Charles Malherbe, qui me l'a communiquée avec la meilleure grâce, et m'a fait profiter de ses connaissances graphologiques). Edition originale (revue par Berlioz, 1846); édition critique (Malherbe et Weingartner, chez Breitkopf). — Collection Payne (notice Smolian). — Réduction par Liszt (piano à deux mains). — SCHUMANN, *Analyse de la Fantastique* (trad. Curzon; trad. Kufferath; cette analyse de Schumann fut faite sur la réduction de Liszt). — J. D'ORTIGUE, Maurice BOURGES, *Articles écrits sous l'inspiration de Berlioz*, c'est-à-dire *soufflés* par Berlioz même. — Nombreuses auditions aux Concerts-Colonne.

(1) Peut-être avait-il déjà commencé. — *Mémoires :* « J'entrepris, en 1829, d'écrire ma *Symphonie fantastique* ». (ch. IV.)

ans, et bien que Ferrand parle fort éloquemment de la religion et fasse parvenir à Mlle Berlioz des « airs suisses »). — Hector écrit le même mois : « Je mène une vie excessivement active tout cet hiver; je suis occupé constamment; depuis quelques jours surtout, j'ai à peine le temps de respirer. »

Dans le mois il arrête sa tactique : le 23 mai, jour de l'Ascension, tous les théâtres étant fermés, il « aura une grande latitude pour son entreprise. » Il a su s'assurer le concours d'un orchestre : l'orchestre des Nouveautés, « dirigé par un artiste qui m'est tout dévoué, sera à mes ordres. »

Que faire jouer? Par quelle nouveauté émouvante, séduire ce public qui, à peine touché par Beethoven, retourne à Rossini et prend goût à Meyerbeer?...

« Je prépare, écrit-il encore à Nanci, une immense composition instrumentale d'un genre nouveau, au moyen de laquelle je tâcherai d'impressionner fortement mon auditoire. »

Hélas, comme le temps est court! Et il faudra copier les parties, s'occuper du matériel, faire les mille courses d'un impresario...

Pourtant, « depuis longtemps » Berlioz » a le squelette de son ouvrage dans la tête;... mais il faut beaucoup de patience pour en lier les parties et bien ordonner le tout; ce travail me fatigue excessivement... »

Depuis un an et plus, il avait l'idée d'utiliser, dans un grand ouvrage, divers essais qui lui tenaient au cœur : serait-ce dans une « grande symphonie descriptive de *Faust*, » ou même, si l'Opéra y consentait, dans un *Ballet de Faust?* Serait-ce dans un ouvrage où lui-même, avec son « infernale passion », figurerait au premier plan?... Projets presque semblables : *Faust* était « l'explicateur » du Jeune-France, disait-il. En effet, il s'efforçait de ressembler à la belle image

qu'il se faisait de Faust, ou d'Hamlet; et il les confondait dans « le vague des passions ».

Incertain sur la forme que prendrait, dans cette *Histoire de soi-même*, la musique, il avait commencé tout de même la grande œuvre. Donc il avait repris une mélodie de jeunesse, faite sur des vers de l'*Estelle et Némorin*, de Florian :

> Je vais donc quitter pour jamais
> Mon bon pays, ma douce amie!

Cette mélodie lui paraissait convenir à exprimer, avant les « volcanismes », la rêverie d'un cœur adolescent.

Mais comment « lier les parties?... » Combien il faut de « patience,... ce travail me fatigue excessivement. »

Et il souffrait. « Je souffrais, le mois dernier (1), comme un damné;... toutes mes dents se carient peu à peu. J'ai essayé de plusieurs eaux spiritueuses : le *paraguay-roux*, dont j'avais beaucoup entendu parler, a calmé en deux jours une douleur terrible causée par une dent creuse; je remplissais le creux avec du coton imbibé, et je me gargarisais la bouche avec de l'eau dans laquelle j'avais versé quelques gouttes du spécifique. Mais j'ai un autre mal dont rien, à ce qu'il paraît, ne pourra me guérir, qu'un spécifique contre la vie. »

Ophélia, l'inaccessible Harriett, elle est encore à Londres! A Londres, et Berlioz la sent vivre autour de lui. Présence invisible et déchirante. « Les pulsations de mon cœur m'ébranlent comme les coups de piston d'une machine à vapeur. Chaque muscle de mon corps frémit de douleur... Inutile!... Affreux!... »

Tout à coup (mi-janvier), les courses le reprennent,

(1) Lettre du 6 février 1830.

la folie ambulatoire... Il composait dans « le calme »; patiemment, laborieusement, il s'efforçait de « lier » des essais divers, des pages de choix, et d'en faire les parties d'une grande œuvre. Interminable marqueterie... Tout à coup, saute d'âme! « Tempête! »... « Inextinguible passion, sans sujet, sans motif!... » L'invisible présence le possède, une force l'entraîne dehors, il court!... Il court encore à la poursuite de son âme!

Un jour (s'il faut en croire le récit de Berlioz), après l'une de ces courses démoniaques, il rentre chez lui. Que trouve-t-il? Son Thomas Moore ouvert à une page fatale : « Quand celui qui t'adore n'aura laissé derrière lui que le souvenir de ses douleurs;... tu fus l'idole de mes rêves d'amour;... chaque pensée de ma raison t'appartenait;... les jours de ta gloire;... je meurs pour toi... »

Feux et tonnerres! Thomas Moore chante là le désespoir du Jeune-France!... « Je pris la plume, rapportera Berlioz, et j'écrivis d'un trait la musique de ce déchirant adieu. — *C'est la seule fois qu'il me soit arrivé de pouvoir peindre un sentiment pareil en étant encore sous son influence active et immédiate* » (1).

La musique qu'il écrivit ainsi, c'était l'*Elégie en prose*. Il la joignit aux *Mélodies Irlandaises*, avec cette dédicace : F. H. S., c'est-à-dire « for Harriett Smithson. » Incontinent, il l'envoya chez l'imprimeur : n'était-ce pas déjà trop tard? (2)

(1) L'importance de cette phrase n'échappera pas à Berlioz. Nous y reviendrons, forcément, dans nos volumes suivants. Pour l'instant, nous la mettons en italique. (*Mémoires*, ch. XVIII.)

(2) Par la suite, Berlioz remplacera ce « F. H. S. » par le discours du « malheureux Emmet » à ses juges.

Pourquoi cette *Elégie en prose* ne viendrait-elle pas des *Francs-Juges*? — Quiconque connaît les habitudes de Berlioz et a étudié quelques-unes de ses feuilles d'esquisse, savourera cette phrase d'une lettre à Hiller : « Ne gémissons pas..., mon feu s'éteint, attendez un instant..., ô mon ami, savez-vous?... j'ai brûlé, pour l'allumer, le manuscrit de mon *Elégie en prose!*... »

Toute sa vie, Berlioz aura pour ce morceau une tendresse particulière : « J'ai rarement pu atteindre à une aussi poignante vérité d'accents mélodiques, plongés dans un tel orage de sinistres harmonies... Ce morceau est immensément difficile à chanter et à accompagner. »

Jamais Berlioz ne le fera chanter. — Et pourtant il organisera, pour répandre tout son œuvre, un grand nombre de concerts en France et dans le reste de l'Europe.

Il commencera de l'orchestrer, mais y renoncera : personne n'est capable de bien entendre cette dévorante *Elégie*. « Les cœurs déchirés » pourraient s'y reconnaître; « mais un tel morceau est incompréhensible pour la plupart des Français, et absurde et insensé pour des Italiens ».

Que dire à ce jugement d'un artiste sur lui-même?... Si le lecteur (celui de ce livre), se reporte à la musique de l'*Elégie*, ne va-t-il pas la trouver « incompréhensible? » — Et cette impression, ne va-t-il pas la traduire en déclarant : cette musique est manquée?...

Evidemment, par ses intimes souvenirs, l'auteur transfigurera la musique de l'*Elégie en prose*... Pourquoi, par des souvenirs semblables, tel autre amant volcanique ne la transfigurerait-il pas? On peut pleurer, à retrouver une vieille poupée déchiquetée : avec elle, enfant, on a joué... Que de souvenirs, attachés à cette petite perruque dénudée, à ce bras cassé, à ce visage de porcelaine craquelée où les yeux ne sont plus que deux trous noirs!

Cette poupée lamentable, est-ce une œuvre d'art si difficile à comprendre? L'*Elégie en prose*, est-ce une musique « immensément difficile à chanter et à accompagner? » Qu'on la lise : il n'y a guère que du récitatif mesuré et des trémolos.

D'ailleurs, dès l'œuvre faite et parmi les plus sataniques bouillonnements de 1830, Berlioz écrit : « Les demoiselles Lesueur, qui certes ne sont pas des virtuoses, accompagnent fort bien l'*Elégie en prose*... Cette pauvre mademoiselle Eugénie, qui a une passion malheureuse pour un aimable garçon, froid et peu sensible, s'est reconnue dans ce douloureux tableau des angoisses d'un mourant d'amour... Elle joue continuellement cette *Elégie*;... c'est chez elle une fureur. »

1830 passé, et les « volcanismes » éteints, l'*Elégie* deviendra « incompréhensible ». Et incompréhensible aussi la « fureur » qu'elle causait, même à « mademoiselle Eugénie ».

Mais comment Berlioz en conviendrait-il?... Il essayera de réchauffer un peu sa morne vieillesse, en s'exagérant, à lui-même, ses délires de 1830!

De cette œuvre même, que dire?...

Comme le titre l'indique, dans l'*Elégie en prose*, les paroles sont en prose.

Complétées par cette œuvre d'un genre nouveau, les *Mélodies Irlandaises* parurent enfin. Pour l'auteur, quelle conclusion plus belle, plus romantique, que la huitième mélodie; *Adieu Bessy :* l'*Elégie* portait les initiales d'Harriett Smithson!... Ainsi, elle commentait *le Coucher du Soleil*, où le jeune héros rêve d'une île bienheureuse : l'actrice irlandaise était encore à Londres.

Quant au Jeune-France, on pouvait le reconnaître, lithographié, sur la couverture des *Mélodies Irlandaises*. Mêmes cheveux, mêmes favoris; mais le nez était moins busqué. Le lithographe Barathier avait représenté un sentimental jeune homme, assis sur les rochers tumultueux d'une falaise abrupte : pantalon clair, habit à la française, col dégagé avec larges revers

qui retombent sur les épaules, chemise irréprochable et dont les jabots tout blancs, autour du col et autour des poignets, jaillissent comme une écume bouillonnante et passionnée! Dans l'entre-deux des revers, sur le plastron de la chemise, le gilet clair dessine une ligne très correctement parallèle à l'échancrure de l'habit. Et le sentimental jeune homme contemple l'immensité de l'Océan, si petite à côté de sa propre douleur!... De ses épaules, son vaste manteau, son carrick, retombe sur le rocher et fait tapis sous le pantalon clair; même, il se plisse, sans plus d'effort que ne ferait la chlamyde d'une Diane, selon le tuyautage le plus académique... A ses pieds, au-dessus de l'abîme, et aussi sur l'escarpement qui menace son front, des sapins lugubres agitent leurs bras convulsés dans le mugissement de la tempête. Et le sentimental jeune homme plonge un index mélancolique dans ses cheveux bouclés.

Sitôt parues, Berlioz s'occupe de faire parvenir ses *Mélodies Irlandaises* à Thomas Moore. Et, pour être plus sûr qu'elles parviennent à son cher poète, il confie à un artiste du Théâtre Italien de Londres le soin de les remettre lui-même. Gœthe, à l'envoi des *Huit scènes*, n'avait pas répondu. Pourquoi?... Berlioz ignorait l'intervention du musicien Zelter, et longtemps il avait attendu un oracle tombé de Weimar... Mais Thomas Moore répondra, sans doute : ces *Mélodies Irlandaises*, imitées de ses poésies, lui sont dédiées.

Hélas, le Jeune-France ignorait-il donc que Thomas Moore, sur ses propres poèmes, mettait volontiers de la musique lui-même?...

Vinrent-elles jusque sous les yeux de Harriett Smithson? Et de quelle utilité, comme intermédiaire, fut cet acteur de Londres?... « Oh, la malheureuse!

écrivait Hector au paisible Ferrand, la malheureuse! Si elle pouvait un instant concevoir toute la poésie, tout l'infini d'un pareil amour, elle volerait dans mes bras, dût-elle mourir de mon embrassement! »

Et patiemment, laborieusement, il continuait d'élaborer « l'immense symphonie d'un genre nouveau. »

Alors, un soir, au Théâtre-Français, le 25 février, les romantiques, embrigadés par l'auteur et surveillés par ses amis, firent triompher, contre la coalition des classiques (ou plutôt des académiciens « podagres et marmiteux »), *Hernani ou l'Honneur Castillan.* Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, tous ceux qui pouvaient se ranger parmi les *artistes* et mépriser les vagues troupeaux des *philistins* ou des *bourgeois* vinrent soutenir leur camarade contre la ligue des étouffoirs. Berlioz, peut-être, était à son poste de Jeune-France (1).

S'il ne fut pas dans la salle ce soir-là, qu'importe? La

(1) J'ai lu, — mais c'est dans *Victor Hugo raconté,* — que Berlioz était présent à la « bataille » d'*Hernani.*

Toutefois, Berlioz n'en a pas parlé. S'il avait été là, il l'aurait fait savoir. Il faut tenir compte de la brouille Hugo-Vigny (dès octobre 1829) et du refroidissement de Sainte-Beuve pour Hugo. En effet, Berlioz était plus attiré vers Sainte-Beuve, Vigny et autres que vers Hugo. — Sainte-Beuve placera des billets de concert pour Berlioz. Balzac, qui sera assez lié avec Berlioz, fait un article contre *Hernani.* Dumas, qui aidera Berlioz, est alors en demi-rivalité avec Hugo, à cause d'*Henri III...*

Dans une lettre à Nanci (avril 1830) : « ... *Hernani...*, sublime..., et ridicule; peu de nouveauté... Ces hémistiches rompus, *qui font donner au diable tous les classiques, me sont entièrement indifférents...* Mais Hugo a détruit l'unité de temps et l'unité de lieu : à ce titre seul je m'intéresserais à lui comme au brave qui, à travers les balles, va mettre le feu à la mine qui doit faire sauter un vieux rempart. La pièce moderne par excellence, pour moi, c'est *Trente ans ou la Vie d'un joueur.* »

même fièvre, on la respirait dans les cénacles, dans les ateliers, dans tous les groupes de jeunes gens. Ses amis, ceux de Gérard de Nerval, le traducteur de *Faust*, pouvaient lui communiquer cette fièvre. Mais, de lui-même, il l'avait... Ah! quels récits ne faisait-on pas de cette bataille pour l'art! L'excentricité des costumes avait commencé, avant le rideau, par horripiler les loges : « on se montrait avec horreur M. Théophile Gautier, dont le gilet flamboyant éclatait ce soir-là sur un pantalon gris tendre, orné au côté d'une bande de velours noir, et dont les cheveux s'échappaient à flots d'un chapeau plat à larges bords (1)... » Et avec quel sang-froid, imperturbable, impassible, Théophile Gautier, « Théo » qui avait dix-neuf ans, regardait dans les loges académiques « ces larves du passé et de la routine, ces ennemis de l'art, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblotantes à tenir fermée la porte de l'avenir!... nous sentions dans notre cœur un sauvage désir de lever leur scalp, avec notre tomahawk pour orner notre ceinture (2)... » L'école classique, par malheur, n'étalait qu'une collection de têtes chauves : à voir ces « moignons glabres sortant de leurs cols triangulaires avec des tons couleur de chair et beurre rance, un jeune sculpteur s'était écrié : « A la guillotine, les genoux! »

Après ce coup de main, la presse fut très favorable à l'auteur. Il n'y eut guère qu'un article hostile : celui de Balzac. — Mais les Jeune-France durent continuer à

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* — Le fameux *gilet rouge* était rose. A cette époque où le drapeau du Roy de France était de lys, un gilet rouge eût été pris pour une manifestation de jacobin. Les Jeune-France étaient fort royalistes. Charles X même ne voulut pas, malgré des instances intéressées, interdire la pièce.

(2) GAUTIER, *Histoire du romantisme.*

venir défendre *Hernani* pendant bien des soirs encore (1).

Pour Berlioz, ce succès violent, quel nouveau ferment de fièvre! Son « immense composition instrumentale, » la finir, en hâte, et la faire triompher le jour de l'Ascension, dans trois mois! Son public, le même public que celui d'*Hernani ou l'Honneur Castillan*, brûlera de la même ardeur pour soutenir l'œuvre nouvelle : notre romantique tâchera « d'impressionner fortement son auditoire. »

Ah, être joué sur un théâtre!

Dumas, Hugo forcent le Théâtre Français.

Un jeune compositeur, comment forcerait-il la porte de l'Opéra? Jamais « je ne pourrai monter les *Francs-Juges* à Paris », écrit Hector à son père. Pas de protection qui tienne. Malgré le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, malgré l'appui des ultras les mieux placés, tout échoue contre l'entêtement d'un directeur et la toute-puissance d'un Scribe : Scribe, le seul poète qui ait de l'ascendant à l'Opéra, ce mauvais

(1) Tout cela est fort connu. Voici un bulletin d'Hugo assez ignoré :

A Monsieur Léon Gatayes,

Votre prénom rappelle un *lion;*
Votre nom imite *Bataille;*
Venez donc ce soir, armé de ce billet, à la première représentation d'*Hernani.*

Mille compliments,

Victor Hugo.

Léon Gatayes, ami, ou du moins camarade de Berlioz, était fils d'un virtuose sur la guitare. Musicien lui-même, il fera des chroniques de musique et de sport. Dans les papiers de Berlioz, dans ses *listes de noms* pour ses concerts, j'ai vu plusieurs fois le nom de Gatayes.

lieu de la musique! « Il me faut de l'argent, répond ou fait répondre le directeur à l'impatient jeune homme; rien ne fait plus d'argent qu'Auber et Rossini... »

Toutes les manœuvres, pour se faire donner la commande d'une *Atala*, échouent. Le jury littéraire, présidé par Andrieux, reçoit le livret. Berlioz s'entend avec le poète; mais comment obtenir que le théâtre lui commande la musique?... Toutes les manœuvres échouent. — Il croit savoir que de ténébreux adversaires travaillent le directeur de l'Opéra : on lui aura dit que « j'étais fou, que je perdais la tête, qu'il n'y avait aucun fond à faire sur moi... » Et ce doit être encore ce Cherubini, cet illustre vieillard « qui n'a jamais entendu une note de moi, si on excepte les balivernes de l'Institut défigurées sur un piano. »

Rejeté du théâtre, Berlioz est obligé de revenir à son « immense symphonie ».

Quel travail « considérable »; et combien « il faut de patience pour lier les parties et bien ordonner le tout! »

Faire une grande œuvre, une immense composition, une symphonie qui ait vraiment de l'unité; écrire, pour l'orchestre seul, sans le secours d'un texte chanté, une œuvre saisissante, facilement comprise par les Parisiens d'alors, et dans laquelle néanmoins vive le génie dramatique et pittoresque de Berlioz, — quel problème compliqué, au début de 1830, pour le jeune Berlioz lui-même!

D'instinct, spontanément, par une nécessité intérieure, il a déjà trouvé des combinaisons sonores (mélodies, rythmes, timbres) qui sont comme l'écho (l'écho agrandi) de ses propres émotions. Ce qu'il a imaginé, puis écrit, à propos du Jugement Dernier ou de *Faust;* les spectacles évoqués par les sons, les tableaux

intérieurs (les drames introspectifs, disons-nous, dont il a noté sur le papier les *correspondances* acoustiques), — voilà ce qui le séduit quand il relit, quand il entend (quand il *voit*) son *Iterum venturus* ou telle des *Huit scènes*. Donc, ce qui est vraiment lui, ce qui est nouveau, ce qui doit surprendre et ravir l'auditoire, ce n'est pas telle combinaison contrapontique, tel scolastique tissage des notes, — c'est l'expression directe (la peinture sonore) des propres émotions de l'auteur.

Comme aurait pu le dire le chevalier Lesueur (ou même Rameau) : pour ce jeune romantique, la musique vraiment vivante, vraiment *sienne*, sera une sorte de « concert imitatif » où il retrouvera les troubles de son âme.

Or, cette lyrique effusion de l'artiste est le propre du romantisme.

Jean-Jacques Rousseau, Byron, Gœthe, qu'ont-ils fait, sinon de donner de lyriques et libres épanchements de leur propre cœur? Et Shakespeare lui-même, par quoi séduit-il tous les Jeune-France, sinon par les merveilleux couplets de poésie et de fantaisie, d'amour, de lyrisme, qu'il a jetés, çà et là, comme une pourpre inconnue, sur le canevas de ses devanciers? Et tout près de Berlioz, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo même, que faisaient-ils, sinon de se mettre eux-mêmes dans toutes leurs œuvres, et jusque dans le drame?

... Tout se tait.
La lune, tout à l'heure, à l'horizon montait;
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux, m'allaient au cœur ensemble.

Est-ce une jeune fille qui parle? Est-ce Doña Sol? Ou n'est-ce pas plutôt l'auteur même, dans un moment de lyrisme? — Et pourtant, voilà ce qui est neuf, ce qui

vit dans *Hernani ou l'Honneur Castillan.* Voilà ce qui émeut; et le premier office de l'art, pense Berlioz, c'est d'émouvoir.

Mais Berlioz, avec ses propres effusions lyriques (diverses, bariolées), comment pourrait-il faire une symphonie, une œuvre grande et une?

De janvier au milieu d'avril 1830, son impatient, son tenace génie se débattit dans cette contradiction : avec des morceaux, faire un tout.

La contradiction, d'ailleurs, était plus dans la forme (si l'on peut s'exprimer ainsi) que dans le fond même des choses. Les morceaux à unifier, les effusions lyriques, les « volcanismes » à faire entrer dans une même forme d'art, se présentaient sous l'apparence d'essais de jeunesse, anciens ou récents, — mais le tout, l'œuvre totale, la réalité vivante que le jeune musicien aspirait à faire revivre dans sa symphonie, c'était la jeunesse même de Berlioz, c'était lui-même.

Oui, son propre cœur avait chanté, jadis, avec la voix de Némorin quittant son Estelle : *Je vais donc quitter pour jamais...* Oui, malgré une « couleur locale » empruntée à Weber et Walter Scott, la mélancolie même d'Hector, son « *chateaubrianisme* » de Jeune-France, venait de se peindre dans l'un des mélodrames, dans l'un des « concerts imitatifs » des *Francs-Juges :* l'élève de Lesueur croyait écrire des mélopées de bergers se répondant, au crépuscule, sur les collines qui dominent la Forêt Noire, — et voilà qu'il exprimait sa propre mélancolie.

Qu'il développe de telles pages, incertaines encore; qu'il s'y affirme lui-même, à découvert; qu'il s'y mette tout entier, résolûment; que son « immense symphonie » soit la peinture sonore des troubles amoureux d'un Jeune-France, de Berlioz même.

La *Symphonie fantastique* va être le propre

roman, l'autobiographie de l'auteur. Certes, il n'essaiera pas de faire dire à son orchestre les menus accidents, les hasards extérieurs de sa vie. Il lui fera dire ses émotions, ses sentiments, ses rêves « dans ce qu'ils ont de musical ». On le verra, adolescent qui rêve l'amour, et que la passion fait délirer (I, *rêveries, passions*); — on le verra, lorsque sa bien-aimée, au bal, s'abandonne à la valse enlaçante (II, *un bal*); — et, dans un vallon où le soir laisse tomber ses ombres plus longues, on le verra, écoutant les pâtres « qui dialoguent un ranz des vaches », cœur douloureux, brûlé par les caresses du souvenir et les morsures de la jalousie... tonnerre dans l'éloignement (III, *scène aux champs*).

Ainsi l'unité de l'œuvre est trouvée : chaque page, bien qu'écrite au coup des émotions journalières, est présentée comme l'expression, la sonore peinture d'une même âme.

A l'auditeur, comment rendre cette unité tout de suite sensible?

Le moyen le plus simple, c'est de prévenir l'auditeur même. — Lesueur, sous Louis XVI, fit distribuer, pour ses *Messes-Oratorios*, de petites notes explicatives; chacune de ses brochures contenait le plan et l'analyse d'une *Messe*. Souvent, le bon Lesueur, qui aimait à se répéter, le dit au « jeune disciple des beaux-arts ». Et, voilà quelques années, dans la chapelle de Charles X, au palais des Tuileries, il expliquait encore à son élève les intentions et le plan dramatique de ses oratorios : c'était vraiment un *programme*. Bien plus, ce « podagre » de Boïeldieu, lui-même, avait fait distribuer de petits programmes pour aider l'auditeur à comprendre l'aimable ouverture du *Chaperon Rouge!*

Notre romantique, pour son « immense symphonie »,

pourquoi ne ferait-il pas imprimer un programme?

Ce programme, explique-t-il, serait « comme le texte parlé d'un opéra ».

Ce programme soulignerait les intentions de la musique. Et, adroitement, en exposant un plan littéraire, il pourrait faire croire qu'il y a un plan musical. L'unité symphonique serait illustrée par un fait divers : de cette façon, les « philistins » comprendraient...

Sans oublier que ce roman, cet amour pour Ophélia, fort connu dans le petit monde des musiciens, ne manquerait pas de délier les langues, de faire courir les commentaires, et de fournir d'agréables chroniques aux journalistes.

Hélas! « l'infernale passion » le ravage encore.

Il écrit sa symphonie, il médite, combine, il trouve d'ingénieux expédients. Mais, à s'exalter à sa propre musique, à entraîner son imagination pour créer, les souvenirs d'amour revivent et le brûlent. « Qu'est-ce donc que cette faculté de souffrir qui me tue (1)?... O mon ami, écrit-il au jeune pianiste Ferdinand Hiller, des larmes toujours, des larmes sympathiques : je vois Ophélia en verser, j'entends sa voix tragique, les rayons de ses yeux sublimes me consument... »

Il s'arrête d'écrire sa lettre, « sèche l'eau qui tombe de ses yeux, » et il reprend (2) :

Je crois voir Beethoven qui me regarde sévèrement, Spontini guéri de mes maux, qui me considère d'un air plein d'indulgence, et Weber qui semble me parler à l'oreille

(1) Lettre à Hiller, faussement datée 1829. Elle est des premiers jours de mars 1830. — Les berlioziens pourront aussi remarquer que je rectifie *trois* mots, ainsi que le sens l'exige.

(2) Ceci est l'essentiel de la lettre. Il faudrait pouvoir citer la lettre tout entière.

comme un esprit familier habitant une région bienheureuse où il m'attend pour me consoler... Tout ceci est fou... Complètement fou, pour un joueur de dominos du Café de la Régence, ou un membre de l'Institut... Non, je veux vivre encore... La musique est un art céleste, rien n'est au-dessus que le véritable amour; l'un me rendra peut-être aussi malheureux que l'autre, mais j'aurai vécu... de souffrance, il est vrai, de rage, de cris, de pleurs, mais j'aurai... vécu... mon cher Ferdinand!... hors de moi, tout à fait incapable de dire quelque chose de... raisonnable... Il y a aujourd'hui un an que je LA vis pour la dernière fois... Oh! malheureuse, que je t'aimais! J'écris en frémissant que je t'aime!...

S'il y a un autre monde, nous retrouverons-nous?... Verrai-je jamais Shakespeare?

Pourra-t-elle me reconnaître?...

Comprendra-t-elle la poésie de mon amour?... Oh! Juliette, Ophélia, Belvidera, Jane Shore, noms que l'enfer répète sans cesse...

Au fait!

Je suis un homme très malheureux, un être presque isolé dans le monde, un animal accablé d'une imagination qu'il ne peut porter, dévoré d'un amour sans bornes qui n'est payé que par l'indifférence et le mépris; oui! mais j'ai connu certains génies musicaux, j'ai ri à la lueur de leurs éclairs et je grince des dents seulement de souvenir!

Oh! sublimes! sublimes! exterminez-moi! appelez-moi sur vos nuages dorés, que je sois délivré...

LA RAISON :

Sois tranquille, imbécile, dans peu d'années, il ne sera pas plus question de tes souffrances que de ce que tu appelles le génie de Beethoven, la sensibilité passionnée de Spontini, l'imagination rêveuse de Weber, la puissance colossale de Shakespeare!...

Va, va, Harriett Smithson
et Hector Berlioz

seront réunis dans l'oubli de la tombe, ce qui n'empêchera pas d'autres malheureux de souffrir et de mourir!...

Ophélia! Idée fixe! Il travaillait, il combinait des notes, tâchait d'unifier, d'organiser en symphonie diverses musiques de lui. — Et Ophélia, par brusques apparitions, rôdant, sous ce cerveau romantique comme le fantôme d'Hamlet... Une émotion, pour Berlioz, suscitait une expression musicale, rythme, ou mélodie, ou effet de timbre. Et cette Ophélia, cette image brûlante, cette idée fixe!... Il la ferait revenir dans sa symphonie comme elle revenait dans son âme : çà et là, une mélodie, le « reflet mélodique » d'Ophélia, passerait à travers l'œuvre et servirait à « lier les parties ». Dans les divers tableaux d'orchestre, cette mélodie serait comme un rappel de couleur, ou un même motif ornemental. Mais, plus que tout, elle serait Ophélia même, c'est-à-dire l'émotion du héros (Berlioz) songeant à sa bien-aimée. La *Fantastique* allait être le roman de l'âme de Berlioz, écrit ou plutôt suggéré, peint, en cinq tableaux d'orchestre, en cinq épisodes: çà et là, apparaîtrait Ophélia, c'est-à-dire son « reflet mélodique ».

Cette image constante, ce « reflet mélodique », Berlioz l'appellera, dans le programme de la symphonie, l'*idée fixe*.

Idée fixe. — Etait-ce plus qu'un mot nouveau? Ou plutôt, par un mot déjà connu, et que jadis, étudiant en médecine, il avait pu entendre pour des cas semblables à son propre cas, — par un mot connu, emprunté hors du langage musical, Berlioz désignait-il une chose nouvelle en musique?

Sans parler de l'art, de la filiation naturelle que l'on admire, à voir les thèmes s'engendrer, s'enlacer, dans les suites ou les cantates de Bach, dans les symphonies ou les quatuors de Mozart (mais cela échappait à Berlioz); sans parler de ces dramatiques « rappels de thèmes » qu'il venait d'admirer, déclare-t-il,

dans la *Symphonie avec chœur;* — est-ce que Lesueur lui-même, avant 89, dans ses curieuses compositions « imitatives » qui servaient de musique d'église pour les fêtes de Pâques, n'avait pas eu déjà l'idée de rappeler tels ou tels motifs? Et dans cette musicale *Histoire de la Résurrection*, ne leur donnait-il pas, déjà, une signification précise? Même motif, par exemple, lorsque Madeleine, la veille de Pâques, voyait Jésus apparaître dans le jardin, et quand, le jour de la pâque, elle reconnaissait le Sauveur. Aussi bien, expliquait déjà le chevalier Lesueur, si la musique doit être imitative, elle doit aussi être *une;* et rien ne rend plus sensible cette unité, que ces « chaînons », ces « fils secrets », — ces rappels de thèmes que son disciple, en 1830, nomme *idées fixes.*

Et voilà presque deux ans, en loge à l'Institut et mettant de la musique sur l'*Herminie* du poète A. Vieillard, l'élève de Lesueur avait employé, à diverses reprises, une même mélodie : elle revenait, cette mélodie, elle se montrait çà et là, comme un reflet sonore d'Herminie et de son malheureux amour. Elle avait déjà comme une signification intrinsèque, précise. Elle était une *idée fixe.*

Bien plus, c'était déjà, dans *Herminie, l'idée fixe* de *la Fantastique.*

Mélodie identique : sur quarante mesures, trente-cinq sont identiques, note pour note; et identiques même certains « développements par imitations ».

Vraiment, dans l'âme du Jeune-France, cette mélodie était bien une idée fixe : c'était, de 1827 à 1830, le reflet mélodique, non pas de l'*Herminie* officielle, mais de l'inaccessible Harriet-Ophélia.

Ici, peut-être, quelques esthéticiens un peu sévères diront que dans la scène lyrique du concours de Rome, notre logiste avait employé un fragment qu'il aimait

et qu'il savait par cœur. Dans *la Fantastique*, pour ne pas le laisser perdre, il l'a réemployé.

Force est de convenir que cette façon de voir ne manque pas à la vraisemblance.

Mais d'autres esthéticiens, par un berliozisme dévot, ne voudront pas, malgré ce réemploi de *l'idée fixe*, ne voir en elle qu'un simple rappel de *thème;* ils disserteront afin de décider quels rapports il peut y avoir entre cette *idée fixe* et le *leitmotif* wagnérien.

Ne dissertons pas. Bientôt, nous écouterons l'œuvre, guidés par les écrits de Berlioz et par ceux que lui-même inspira ou dicta, en quelque sorte, à ses amis; nous lirons la partition sur la manuscrit même. Ainsi, au lieu de phrases d'esthétique, bientôt nous trouverons peut-être quelques faits (1).

(1) Que le lecteur nous permette, ici, d'insister sur une petite découverte. Il ne s'agit que d'un mot. Berlioz l'écrivit, voilà un fait certain. Or, ce mot peut jeter quelque lumière dans ce problème : l'*origine psychique du leitmotif*.

Nous avions l'intuition que Berlioz avait écrit ce mot au printemps de 1830. Mais tous les textes imprimés, même ceux qui parurent en 1830 et 1832 et que notre auteur eut sous les yeux, nous donnaient tort.

Pourtant, ce que nous devinions nous semblait l'évidence même.

Enfin, un manuscrit, un brouillon de Berlioz, — que nous vîmes, par un matin de printemps (1903), au Conservatoire de Paris, dans l'ancien cabinet de Berlioz même, — nous prouva que notre intuition était conforme à la réalité, c'est-à-dire à la pensée même de Berlioz.

Voir naître une forme d'art, constater un réflexe inconscient qui plus tard sera changé en procédé, saisir un fait intérieur (et le saisir au vif, dans l'instant même où il est et cesse d'être, tout de suite modifié), cela peut dispenser de divaguer esthétiquement.

Chose curieuse, un musicographe estimable a publié, en 1904, ce brouillon; il a recopié le mot mystérieux, magique, et il a parlé d'autre chose.

J'expliquerai, dans un des volumes suivants et lorsqu'il sera question de Wagner, *comment une intuition sur l'origine psychique du leitmotif me fit découvrir un mot, écrit par Berlioz au printemps de* 1830 *et défiguré depuis par tout le monde et par Berlioz même.*

— « Cette immense symphonie, je viens d'en écrire la dernière note... A présent, je suis un stupide et je voudrais pouvoir dormir et me reposer continuellement. »

Voilà ce que Berlioz mande au fidèle Ferrand le 16 avril 1830.

Dans la même lettre, il donne le « plan exécuté » de sa symphonie : ce sont presque les termes du programme que l'on distribuera aux auditeurs.

Et, dans cette même lettre encore, il parle d'Ophélia :

« D'affreuses vérités, découvertes à n'en pouvoir douter... Elle n'est qu'une courtisane. »

Elle, l'inaccessible, l'idéale Ophélia!... Elle, Harriett Smithson, qui, dans trois ans, sera la femme de Berlioz!...

Or, dans la *Symphonie fantastique*, la mélodie élue, l'*idée fixe*, d'abord parée de toute la beauté et de toute la pureté du rêve, devient ignoble, triviale, orgiaque.

Curieuse coïncidence.

Ophélia déchoit (avril 1830) : aussitôt la symphonie, si longuement, si péniblement élaborée jusque-là, est achevée prestement; le *Sabbat*, où la courtisane gambade sur les tombes parmi les gnomes et les démons, est écrit incontinent.

Et, si l'on en croit les *Mémoires* de Berlioz, la *Marche au Supplice* est écrite « en une nuit ».

Par malheur, le manuscrit même de la *Marche au Supplice* (quatrième morceau de *la Fantastique*), ne permet pas d'accepter cette enfantine affirmation. La *Marche*, tout entière, était écrite depuis longtemps; et le *Sabbat*, semble-t-il bien, devait être à tout le moins esquissé (1).

(1) Je n'insiste pas. M. Charles Malherbe (qui, pour ce chapitre encore, fut presque un véritable collaborateur), se réserve

Toutefois, ce brusque revirement : « Ophélia courtisane »; toutefois l'emploi imprévu d'un vieux manuscrit, d'une *Marche des Gardes* qui devient une hoffmanesque *Marche au Supplice*, méritent d'être analysés. L'affirmation même de Berlioz, « la *Marche au Supplice* écrite en une nuit », cette affirmation, si précise et si fausse, nous y force.

Dans la réalité, que s'était-il passé? Pour convertir, pour pervertir ainsi l'idéale Ophélia, qu'est-ce que Berlioz avait appris? Un mot dit à la légère, le sourire d'un camarade, peut-être, avaient suffi, chez ce cœur malade, à devenir « d'affreuses vérités découvertes à n'en pouvoir douter ».

Hélas! que de choses certaines, que de choses très probables et conformes à d'autres choses qui sont certaines, obligent à nuancer les trépidantes affirmations de la lettre au bon Ferrand.

Ophélia, courtisane?... Jugement excessif et soudain, « volcanique ». Vraiment, il porte la marque de l'imagination de Berlioz... Mais, en l'espèce, où trouver des preuves?...

Le certain, la reine de théâtre est déchue.

Son triomphe, en septembre 1827, n'a été qu'une surprise heureuse. De l'autre côté de la Manche, Harriett Smithson (fille d'une actrice qui n'avait guère tenu que les rôles secondaires, les « utilités ») était

d'écrire une étude spéciale sur le manuscrit qu'il possède. Alors quelques légendes seront réduites à la vérité historique.

Que de choses, jusqu'à présent, échappent aux meilleurs berlioziens parce qu'ils n'étudient pas les manuscrits mêmes.

Un berliozien trop dévot, et qui travaille avec une hâte plus conforme aux exigences du journalisme qu'aux scrupules de la science, n'a pas dit ce qu'il y a sur le manuscrit de Berlioz.

Cette omission serait-elle volontaire?...

En effet, ce berliozien agenouillé s'attache surtout à montrer, par un habile examen de certaines pièces, que les *Mémoires* de notre fantasque romantique sont l'exactitude même.

toujours restée, malgré sa jeunesse, au second plan. Kemble, Abbott, têtes d'affiche, avaient complété leur troupe, comme il est naturel, avec des utilités : et l'échec de 1822 portait les *managers* de 1827 à réduire encore les frais. Comme « grande amoureuse », ils avaient donc amené une actrice secondaire, mais fort belle fille. — Tout à coup, miss Smithson « foudroye » les Jeune-France. Sa beauté épanouie, sa voix chantante, sa mimique passionnée galvanisent ces aspirants au romantisme. Ils savent peu, ou même ne savent pas l'anglais : qu'importe, ils devinent Shakespeare, et trouvent enfin, dans cette belle actrice tumultueuse, l'image de l'art qu'ils voudraient créer. En quelques soirs, l'utilité devient étoile.

Puis, à Paris, un spectacle en anglais eut bientôt moins de vogue. Ophélia fit la province, Rouen, Bordeaux... Elle revint à Paris, allant d'un théâtre à l'autre, paraissant encore dans les « bénéfices ». Même là, peu de succès, peu d'argent. Aux deux bénéfices où Berlioz croyait avoir fait jouer (pour sa Juliette!) une ouverture, la recette était tombée, en un an, de moitié.

Donc, pour l'actrice irlandaise, pour la triomphante Ophélia de 1827, Paris, très vite, avait été « brûlé ». Aussi, elle était partie pour Amsterdam et l'Angleterre.

En vain, dans les journaux anglais, elle publia ses triomphes en France; en vain elle fit paraître une lettre-circulaire · les Anglais, qui avaient déjà vu Harriett Smithson, ne se décidèrent pas à la tenir pour une grande actrice.

Et maintenant (printemps de 1830), tandis que son volcanique Hamlet combine sa *Symphonie Fantastique*, voilà qu'Ophélia, l'inaccessible, revient à Paris comme « marcheuse ! »

« Feux et tonnerres! »

Fin février, on avait déjà parlé de ce retour. Le *Courrier des Théâtres* (du 22), se rappelant les tristes pérégrinations et le jeu mélodramatique de l'étoile d'un hiver, avait même commenté : « Miss Smithson ne sait où elle va. C'est ce que nous disions naguère en la voyant jouer. »

Et le 6 mars, la *Revue Musicale* du sévère Fétis :

Ce n'est pas une plaisanterie. Miss Smithson est engagée à l'Opéra-Comique. Ce n'est pas pour chanter, bien qu'il serait amusant que ce fût pour cela... Les journaux ont parlé de la faillite du Cirque Olympique; il se pourrait donc que les chevaux fussent disponibles. Avec eux, il n'y aurait pas de rhumes à craindre... »

Ni avec miss Smithson. Elle était engagée pour figurer dans les rôles muets.

Enfer et dérision! Ophélia, première figurante, première marcheuse dans quelqu'une de ces « turpitudes » que notre romantique abhorrait; dans un de ces opéras-comiques, sans littérature ni musique, où elle n'aurait que le rôle d'une fille muette ou d'une statue!... Pauvre, pauvre Hamlet! que devient ton Ophélia? Marcheuse dans un « mauvais lieu de la musique! »... Au couvent! Ophélia, au couvent!

— Eh bien, *Père la Joie*, put interrompre quelque joyeux et malicieux Jeune-France, en tapant sur l'épaule de Berlioz avec un geste à la Frédérik Lemaître, — eh bien, mon cher *Feux et Tonnerres*, quand te fais-tu moine?... Ton Ophélia...

— Ce n'est qu'une courtisane! Elle n'a qu'une aptitude physique à figurer des passions qu'elle ne ressent pas. Elle est indigne de mon amour (1)! »

(1) Phrases de Berlioz, *passim*.

Et voilà pourquoi, peut-être, Berlioz écrit au tranquille Ferrand : « atroces vérités!... Ophélia courtisane... »

Autres raisons.

Il vient de prendre, pour achever son « immense symphonie », tout un morceau (sinon deux) de ses *Francs-Juges*. Il vient donc de déposséder Ferrand, son collaborateur. Violemment, dans l'association, il retire sa mise, et c'est à Ferrand même qu'il écrit... Peut-il ne pas dramatiser sa lettre? Ferrand pourrait se fâcher... Et Hector lui doit de l'argent.

Que ce bon Ferrand soit ébloui, étourdi : « affreuses vérités!... Ophélia courtisane!... »

Et ce bon Ferrand ne songe même pas à remarquer qu'Hector, de ses fenêtres, épiait jadis l'hôtel meublé où habitait son étoile. Hector le lui avait écrit : il donnait des missives à la femme de chambre d'Ophélia, et la soudoyait... Vraiment, il aurait pu être fixé plus tôt.

Mais, en ce printemps de 1830, ce qui a le plus d'importance pour notre compositeur, est-ce les mœurs d'Ophélia?

Alors, il est tout à l'élaboration de sa grande œuvre. Le souvenir d'Ophélia ne vient que par bouffées : si incandescentes, soient-elles, Berlioz, avec « calme », continue à « lier les parties ». Et ce travail de patience le « fatigue excessivement ».

Lointaine Ophélia! Même, son ancien Hamlet parle

PORTRAITS D'HECTOR BERLIOZ. — Le portrait ci-contre reproduit une photographie communiquée par le massier de l'Ecole Française de Rome. — La peinture originale est de Sigalon (Rome, 1832). Elle existe encore à la Villa Médicis.

Signol en fit une copie, qui est conservée au Musée de Grenoble. Nous l'avons reproduite sur la couverture d'après une photographie communiquée par M. l'abbé Paul Senequier-Crezet. — Nous remercions nos deux aimables collaborateurs.

d'elle, trop volontiers, à la jolie pianiste de l'*Institut Orthopédique*, à l'amie de son ami Ferdinand Hiller...

L'important, c'est de finir « l'immense symphonie. »

S'il veut être prêt pour l'Ascension (23 mai), il n'a plus qu'un mois, au début d'avril, pour travailler à la fin de sa partition. Les copies à tirer, à corriger, l'impression des programmes, les démarches pour la salle et les instruments, les démarches pour avoir des musiciens, sans oublier les visites aux journalistes ou gens influents, ni les lettres à écrire et les billets à placer, — cela prendrait au moins quinze jours.

Comment achever, en hâte, « l'immense symphonie? »

Comment trouver, en hâte, une fin à ce roman fantastique, illustré par de l'orchestre?

Le héros de la symphonie, l'artiste fatal, byronien, hamlétique, pouvait-il épouser Ophélia? S'il l'abandonnait, pouvait-il prétendre qu'elle était une *idée fixe?* Si Ophélia le dédaignait jusqu'à la fin, pouvait-il continuer d'être intéressant?...

Toutes les Ophélies n'ont jamais eu qu'une chose à faire : mourir au cinquième acte. — Comment amener cette mort?

Dans Shakespeare, Hamlet tue Polonius, père d'Ophélie. Berlioz, dans sa *Fantastique*, va-t-il donner un père à l'*idée fixe*, et le tuer pour faire mourir l'idée fixe?... Le plus simple : que l'amant tue celle qu'il aime!... S'il la tue, comme c'est un amant moderne, sans doute passera-t-il par les tribunaux. Or, Berlioz a déjà écrit une marche d'un caractère lugubre, funèbre; et cette marche, inutilisée par *les Francs-Juges* (refusés à l'Opéra); cette marche, dont l'auteur a vraiment le droit d'être satisfait, deviendra une *Marche au Supplice :* excellente fin, brillante et entraînante, fracassante, pour conclure une symphonie.

Cette marche, comment la relier aux autres parties?... Rien n'est plus facile : le programme est là pour tout expliquer; et, quant à l'unité musicale, Berlioz plaquera, au bon endroit, un rappel de l'*idée fixe* (1)...

Restait une difficulté.

Dans les trois premières parties, le musicien même raconte ses rêveries ou ses passions : il rapporte, en des élégies symphoniques, ce qu'il éprouve lorsqu'il voit sa bien-aimée au bal, ou lorsqu'il songe à elle parmi les solitudes agrestes où gronde le tonnerre... Ici, comment lui faire raconter sa propre décollation? Une fois exécuté, comment le jeune musicien pourra-t-il écrire ses confidences pour orchestre?

— Et pourtant, pour qu'il y ait un supplice, il faut un supplicié; et ce supplicié doit être le musicien même...

(1) Ce fut le seul changement qu'il fit à la musique. de son ancienne *Marche des Gardes* : il arrêta le dernier fortissimo sur la dominante, intercala, avant les accords du ton, quatre mesures de l'*idée fixe* (clarinette), et les pizzicati du quatuor.

Cette interpolation montre à clair comment l'*idée fixe* peut être un placage tout extérieur, un rappel de thème pour essayer d'unifier des morceaux divers. Symbole parlant : l'interpolation est écrite sur une *collette*. En soulevant la *collette*, on voit l'ancien texte des *Francs-fuges*.

Ce que Berlioz a écrit *en une nuit*, c'est la collette.

Mais une *Symphonie Fantastique* doit avoir une élaboration fantastique. Berlioz aurait écrit ces grandes pages d'orchestre en courant la campagne, en traversant sous les étoiles la Seine gelée, en disparaissant de tout domicile connu, en se faisant chercher à la Morgue par Liszt et Chopin!

Dans notre second volume : *Un romantique sous Louis-Philippe*, on verra que c'est Berlioz même qui a répandu cette légende (réclame manuscrite et inédite).

Hélas! Liszt (d'après Berlioz) ne le connaissait pas encore, Chopin était à Varsovie,... et Berlioz profitait des moments de « calme » et s'appliquait, de son mieux, à élaborer « son immense symphonie » en « liant des parties » fort diverses.

Un rêve, un cauchemar arrangera tout cela. Mais un rêve qui ait de l'allure, une hallucination par l'opium, un suicide manqué. Feux et tonnerres! Cette musique n'est presque plus du monde des vivants!

Et alors, un Sabbat, une *Ronde du Sabbat*, vraiment, est obligatoire. Walpurgisnachtstraum, sorcières de Macbeth, hoffmanesque manche à balai où chevauche le spectre flasque d'une vieille femme, stryges, larves, lémures, feux follets, elfes diaphanes glissant sur les sources où le reflet rond de la lune est échancré par les cornes du diable, kobolds boiteux et romantiques qui grimacent dans les rochers du Hartz ou sur les bruyères du Brocken, — tout ce fantomatique bric-à-brac est fort à la mode. Et notre Jeune-France doit bien avoir noté, sur un petit carnet d'esquisses, quelque idée, quelque effet d'orchestre, destiné au *Ballet de Faust* et qui fera fort bien dans ce *Sabbat*.

Certes, l'*idée fixe*, le « reflet mélodique », afin de rattacher ces derniers morceaux à ceux qui précèdent, y paraîtra encore : il s'agit seulement de l'intercaler aux endroits où elle fera le meilleur effet. Lors du supplice, douce et caressante, toute tendre, pour chanter dans cette tête qui touche déjà au billot... Mais, au *Sabbat*, elle ne peut être que sabbatique : jadis gracieuse et noble, ce ne sera plus qu'une « courtisane digne de figurer dans une telle orgie ».

Ainsi Berlioz écrit. — Pauvre Ophélia!...

Evidemment, dans la *Symphonie Fantastique*, il y a un hiatus entre les trois premières parties (*Rêveries, Bal, Scène aux champs*) et les deux dernières (*Supplice, Sabbat*).

Dans ses divers programmes, l'auteur hésite sur le moyen de fermer cet hiatus. Cela bâille... Il y a un vide... Comment boucher ce trou?

Notre romantique met d'abord (1830!) une fiole d'opium.

C'est ingénieux. C'est même beaucoup plus ingénieux qu'on ne le croit. Sans cette fiole d'opium, que Berlioz nous présente pendant l'entr'acte, on sentirait fort bien que les deux dernières parties ne sont plus de la même *musique* que les trois premières. Mais cette disparité dans l'œuvre, cette saute du discours musical, l'auteur l'excuse, ou l'explique (ou il empêche d'y songer) en amusant, en distrayant l'auditeur avec la fiole d'opium. Le début de la symphonie, déclare-t-il dans le programme de 1830, c'est de la musique entendue sans être malade; et la fin de cette même symphonie, c'est de la musique entendue dans les affres d'un empoisonnement (1).

Plus tard, 1830 s'éloignant, Berlioz, romantique assagi, ne sera plus satisfait : dans un nouveau programme, il déplacera la fiole d'opium et la mettra au commencement.

Hélas, ce déplacement d'accessoire changera-t-il la musique? Il y a une musicalité (si l'on veut, une âme) dans les trois premières parties; — il y en a une autre dans les deux dernières. Cela, c'est certain. En 1830, Berlioz le sentait. Bien plus, travaillant sur des manuscrits de provenances diverses, il en avait sur sa table un symbole palpable, évident, criant. — Une marche d'opéra, une *Marche des Gardes*, devenait la *Marche au Supplice* de la *Symphonie fantastique*.

Quant au *Sabbat*, depuis plus d'un an il devait être esquissé, au moins par bribes. En effet, si quelque partie de l'œuvre a été conçue, comme le rapporte

(1) Sur le manuscrit, Berlioz précise encore cette différence : la *Marche* et le *Sabbat* ont comme sous-titre : *première* (*seconde*) *partie de la Vision*.

l'auteur même, « sous l'influence du poème de Gœthe », c'est bien cette sorte de *Nuit de Walpurgis*. Et l'on songe au *Ballet de Faust* projeté avec Bohain. A voir pour quelles situations, pour quels tableaux des *Francs-Juges*, le Jeune-France avait écrit tout d'abord de la musique, parce que cela séduisait son imagination, on peut bien croire que, pour une Nuit de Sabbat, il avait tout de suite jeté quelques esquisses. Et ainsi, il devait avoir en cartons quelques bonnes pages, quelques effets d'orchestre : restait à les relier par le programme, par des rappels et variations de l'*idée fixe*.

Tel est le plus probable : l'hiatus entre le début et la fin de la symphonie, la saute du discours musical (fiole d'opium), correspond à la saute psychique : *affreuses vérités*, *Ophélia courtisane*.

Cette saute psychique, de qui ou de quoi résulte-t-elle? Quelle cause précise assigner à ce « volcanisme »?

Est-ce un fait réel, ou du moins étranger à la créatrice imagination de Berlioz, un accident, si petit soit-il, qui réagit sur l'auteur et sur son œuvre? Est-ce l'engagement d'Harriett Smithson comme première « marcheuse »?

N'est-ce pas plutôt l'œuvre à finir en hâte? La musique déjà faite et utilisée telle quelle? N'est-ce pas la vision du *Sabbat* qu'il se donne à lui-même, par sa musique pittoresque, comme il se donna jadis la vision du Jugement Dernier? En un mot, n'est-ce pas l'*autosuggestion* de Berlioz par lui-même, qui déclanche le volcanisme *Ophélia courtisane?...*

Par ailleurs, notre Hamlet avait à écrire au bon Ferrand, à étourdir ce bonasse collaborateur dont il se défaisait d'une façon si cavalière. Il avait aussi à fanatiser ses amis. Et il avait encore à s'entraîner lui-même pour peindre son *Sabbat*.

Si bien que la vision : d'une réalité toute subjective l'envahit, le posséda : il changea, ardemment, cette réalité visionnaire en réalité réelle.

Réelle pour lui : « Affreuses vérités!... »

Dans cette genèse de *la Fantastique* qui semble si facile à pénétrer, il reste encore beaucoup d'ombres.

La plus grande ombre, c'est le mystère même de toute création : l'influence magique du génie, son influx vivifiant. Nous ne tenons que des éléments, nous avons des vues fragmentaires, successives; — mais comment tout cela, unifié dans une œuvre, est-il amené à la vie de l'art?

Certes, les artifices de Berlioz, cette longue et patiente élaboration formelle, les innombrables corrections de détail, telle reprise d'un développement ou telle adjonction d'une *coda;* cet effort, qui durera encore des années, pour tâcher d'atteindre au balancement proportionné des parties et à l'unité du style; ce plan littéraire, exposé dans un programme romanesque, ces rappels d'une même mélodie, — tout cela peut contribuer à faire l'amalgame des éléments divers.

Mais il y a plus : l'ensemble est vivant.

Et voilà bien, dans cette genèse, la grande ombre mystérieuse : comment cet ensemble, ce *tout* a-t-il reçu de l'artiste-créateur le don de vivre par soi-même? Cela est l'essentiel, et cela est purement inconnaissable. Toutes les genèses ressemblent à la Genèse fabuleuse. On peut imaginer la statue d'argile, et imaginer le corps vivant. De la statue d'argile au corps vivant, la seule différence (peut-on dire), c'est un souffle.

Hélas! ce souffle, ce don de vie, on verra ce qu'il contribue à faire; puisqu'il vit, il agira; mais lui-même, on ne pourra le saisir. Bien plus, selon la pure lo-

gique, on ne peut dire de lui s'il est ou s'il n'est pas...

Et que dire aussi de la volte sentimentale de Berlioz : *Ophélia courtisane?*... Entre les causes accidentelles que l'on voit à clair, comment décider quelles furent les premières ou les plus importantes? Quel enchaînement leur donner, et quelle valeur relative? Est-ce une calomnie contre Harriett Smithson; un mot ambigu, un sourire, qui déterminèrent Berlioz à utiliser une *Marche* déjà écrite et qu'il aimait? Est-ce cette *Marche*, et le désir de finir par un dramatique *Sabbat*, qui aida la conversion d'Ophélia en courtisane?...

Et même, ne faut-il pas tenir compte d'un accident minuscule, qui peut très bien n'être futile qu'en apparence? Berlioz, alors, « souffrait des dents comme un damné ». Ce cauchemar d'opium qui termine *la Fantastique* pourrait être la transposition artistique d'un cauchemar véritable : Berlioz était homme à exagérer même un médicament. Et, dans une lettre, nous venons de le voir passer, avec le byronisme le plus fashionable, d'un spécifique contre une dent creuse à un spécifique contre la vie...

Il n'importe. — Pour notre Jeune-France, rêve, cauchemar (autosuggestion), une illusion quelconque, si elle l'aidait à exalter ses forces, si elle produisait un « reflet mélodique », devenait à bon droit la plus réelle des réalités : elle lui prouvait qu'il était un créateur.

Mais, à ce candide Ferrand dépossédé des *Francs-Juges*, Hector dramatisait ce revirement fatal :

« Affreuses vérités,... j'ai essuyé de terribles rafales, mon vaisseau a craqué horriblement, mais s'est enfin relevé; il vogue... »

Alors, peut-être, était-il sincère.

Ou il le devenait. Il s'était entraîné à l'illusion; puis l'illusion l'entraînait. Après s'être dupé pour le plaisir

et pour l'art, par volupté du paroxysme, il devenait la dupe de lui-même, dupé par son imagination et par ses nerfs. Et vraiment, il souffrait. Sur son âme, les rêves mêmes faisaient des blessures vraies. Il souffrait, criait, rugissait; « son vaisseau craquait... »

Et Berlioz oubliait qu'il avait, lui-même, soufflé la tempête.

Le 16 avril 1830 : « Je n'ai plus une note à écrire ».

Après trois mois passés à « lier les parties » et une nuit passée à coller une collette, la *Symphonie Fantastique* était achevée. Du moins le jeune auteur, alors, la croyait achevée : « elle me satisfait complètement. »

Dès 1830, et pendant de longues années, il y apportera maintes corrections.

Toutefois, cette œuvre porte avec tant de netteté le caractère de 1830; elle est si exactement le *reflet musical* de la sensibilité de Berlioz à cette époque (et aussi elle contient tant de pages de jeunesse), qu'on ne peut pas attendre qu'elle soit parfaite pour l'étudier. A dire vrai, dès le printemps de 1830, elle est née, elle vit.

La voici, — voici, *reflété* en cinq tableaux d'orchestre, Berlioz même (1).

Episode de la Vie d'un Artiste,
Symphonie fantastique
en cinq parties.

Le caractère, le sujet de ces cinq morceaux est

(1) Pour ne pas compliquer par trop, nous étudierons ici *la Fantastique*, sous sa forme définitive.

A qui s'adresse une analyse musicale ?

Evidemment ni aux hommes qui n'ont jamais entendu de musique, ni aux musiciens de profession : chaque musicien peut

précisé par un *programme* (1). — « Le compositeur a eu pour but de développer, *dans ce qu'elles ont de musical* (2), différentes situations de la vie d'un artiste. »

Cette explication, déjà, contredit le titre de l'œuvre : on va voir non pas *un épisode*, mais plusieurs épisodes. Dans la « vie d'un artiste », c'est vraiment une période plus qu'épisodique, celle qui prend à l'adolescence, va jusqu'à la mort et même au delà, jusqu'au « Sabbat ».

Il n'importe. Le titre, comme tant d'autres, peut

lire, lui-même, la partition d'orchestre; ainsi, intérieurement, il se la joue de la manière qui lui convient le mieux.

J'ai voulu que cette analyse fût exacte, mais non technique. Je l'ai écrite pour un lecteur comme le souhaitait Berlioz : « intelligent, instruit, sensible et doué d'imagination », — donc, pour mon lecteur même... J'ai eu en vue l'*honnête homme de notre siècle*, celui qui va volontiers, le dimanche, chez Colonne ou Chevillard. (Voir la note, p. 163.)

Si la musique de Berlioz n'était que de la musique, j'aurais renoncé à l'analyser. La musique pure, on la joue entre artistes et pour soi, à la rigueur on la commente partition en mains ou au piano; autrement, on se tait. Elle est la *musique*, elle parle *sa* langue, et elle la parle avec le génie des maîtres : cette *musique*, il n'y a qu'à l'écouter.

Mais la musique de Berlioz, le plus souvent, est tout autre. Elle contient beaucoup de littérature, de psychologie, de drame; et elle est une évocation pittoresque. Or, tout cela est aussi du domaine du *verbe*. Ce que cette musique suggère avec des sons, on peut essayer, tout au moins, d'en rendre compte avec des mots.

Dans cette tâche, on est guidé par Berlioz même. — Ses programmes, son *Traité d'Instrumentation*, ses chroniques musicales, ses lettres, les annotations et les variantes de ses partitions manuscrites, les commentaires de ses amis, voilà d'inépuisables sources d'indications.

La musique de Berlioz est le *reflet musical* de l'âme même de Berlioz. C'est le reflet de cette âme que je vais essayer de montrer dans cette musique. Et, en cela, j'ai pour guide, sous bien des formes diverses, Berlioz même.

(1) Il y en a plusieurs textes, avec variantes (1830-1832; voir *Lettres* et aussi un manuscrit du Conservatoire). Nous retenons ce qui est le plus caractéristique, afin d'avoir Berlioz tout entier.

(2) Berlioz met en italique.

faire naître des malentendus : nous savons déjà de quoi il s'agit. Nous savons déjà que l'œuvre sera une suite de tableaux musicaux où l'âme de Berlioz se sera exprimée : ces décors, peints avec les sons de l'orchestre, *correspondent* à des états d'âme de Berlioz. Pour les relier, et aussi pour préciser leur signification, l'auteur, après coup, a inventé un roman, un scénario.

Mais, comme c'est là un élément plutôt étranger à la musique même, le compositeur, afin qu'on ne s'en aperçoive pas, se dépêche d'écrire : « Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et détermine l'expression. »

Ainsi écrit-il. Et il se trompe. Ou plutôt, il veut nous tromper.

Au lieu d'écrire le plan qu'il annonce, il va rédiger un plaidoyer anticipé en faveur de sa symphonie. Un plan, un programme véritable, ce serait les titres seuls. Que l'on se rappelle la *Symphonie Pastorale :* chaque morceau porte un titre, ou une indication, *près d'un ruisseau, orage;...* Beethoven n'a pas eu besoin de développer ces simples mots dans une page de littérature. Le développement est à l'orchestre, et cela suffit : pas de programme.

Pour *la Fantastique*, le programme est-il bien nécessaire?

Plus tard, Berlioz le réduira aux titres seuls.

Mais l'inutile et trompeuse page de littérature était fort ingénieuse, vers 1830 : c'était une « deffense et illustration » de l'auteur même. Sous couleur de programme, notre romantique dit à l'auditeur ce qu'il voulut faire et comment il l'a fait : confidence où un jeune musicien, ignorant encore s'il est né pour faire

de la symphonie ou de l'opéra, raconte comment les idées musicales lui viennent et comment il s'ingénie à les faire entrer dans le cadre fantaisiste d'une symphonie. Ainsi, il essaie de mettre l'auditeur ingénu, mal prévenu peut-être, au bon endroit d'où il faut entendre et regarder cette musique pittoresque; il lui dit ce qu'on doit imaginer pour compléter l'œuvre; il lui fournit une anecdote qui intéresse à la personne de l'auteur; bref, très adroitement et avec l'air de songer à autre chose, il s'efforce d'*accorder* d'avance l'auditeur à sa propre musique : il veut, avant de commencer, avoir un auditeur berlioziste.

Berlioz, vraiment, n'avait rien de mieux à faire.

Soyons donc berlioziste pour écouter la *Symphonie Fantastique*. — Ainsi, tâchons d'entendre ce reflet sonore de la sensibilité, de l'âme même de Berlioz.

I. — *Rêveries. Passions.*

Voici l'argument (1) :

Un jeune musicien, d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, se trouve dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans *René*. Rêveries vagues; mélancolies et joies sans causes précises; troubles délicieux d'un sentimental adolescent. — Soudain, il voit une femme : la femme idéale, telle qu'il la rêvait, « idéal de beauté et de charmes (*sic*) que son cœur appelait depuis longtemps ». — Aussitôt, amour volcanique, délirantes angoisses, fureur, jalousie; puis retours de tendresse, larmes, et, enfin, « consolations religieuses ».

Tel est, pour le premier morceau de la symphonie, le plan littéraire.

(1) Voir l'avant-dernière note.

La musique se modèle sur ce plan littéraire.

Attente, inquiétude : hésitants triolets, où une montée chromatique se glisse, toute troublante; — soudain, un arrêt, dans la mélancolie de l'accord mineur... Et, lentement, l'accord s'évanouit dans l'air.

Tout cela (et quelques instruments à vent, pianissimo, répandaient ici comme une brume élégiaque), n'a duré que deux mesures : déjà le cœur passionné s'apaise, sentant monter en lui sa rêverie coutumière. La voici : elle chante sur le quatuor des cordes, et les sourdines l'atténuent, la subtilisent, rêverie intérieure, si douce qu'elle semble sourire dans la pâle lumière des lointains...

Rêverie d'adolescent, c'est elle que le jeune Hector, amoureux d'Estelle Dubœuf et de l'*Estelle et Némorin* de Florian, ou plutôt amoureux de son âme même et de ses délicieuses tristesses, enfant qui sera frère de *René*, — c'est elle, cette rêverie mélodieuse, que lui chantait jadis son inconscient génie. On peut encore, sur les notes de la mélodie, replacer les paroles; elles coïncident fort bien :

Je vais donc quitter pour jamais
Mon bon pays, ma douce amie;
Loin d'eux je vais passer ma vie
Dans les pleurs et dans les regrets (1).

Jolie romance florianesque, étrange mélodie à laquelle Berlioz « ne change rien », — elle contenait donc en germe, voilà quelque dix ans, tout un début de symphonie?...

Florianesque, elle l'était bien peu, en effet : Florian et les « Estelle » diverses n'étaient que l'occasion fortuite qui l'avait suscitée. Vraiment, cette mé-

(1) Berlioz le dit dans ses *Mémoires*, ch. IV.

lodie, malgré l'âge et l'ignorance, était issue du génie même de Berlioz; et Berlioz, puisqu'il veut, en 1830, exprimer les premières *rêveries* d'un adolescent passionné, n'a qu'à reprendre cette mélodie, toute d'instinct, où s'était reflétée son âme vierge. — Mais il écrit cette indication pour les exécutants : *lugubre.*

Cette mélodie, quel développement va-t-elle fournir au musicien Jeune-France?

Aucun.

Elle n'est pas achevée que déjà les contrebasses jettent des pizzicati grondants. Les violons, syncopés... Etrange tonalité, malaise, où va-t-on?... Une saute : cela est heurté, peut-être maladroit, mais inattendu, émouvant,... et l'auteur passe à autre chose.

Ainsi, la première idée mélodique (l'adolescente Estelle) n'a encore été exposée qu'une fois, et déjà, aucun développement musical n'intervenant, commence la série des épisodes dramatiques et expressifs, pittoresques, qui va constituer le premier morceau *Rêveries, Passions.* L'essence de cette musique, ce sont les sautes de l'âme de Berlioz. Sous couleur de symphonie, voici un pittoresque récit d'aventures intérieures : elle s'est lancée, cette âme avide, à la poursuite des passions; chemin faisant, les heurts des circonstances l'ont forcée à tels ou tels réflexes : musicien-poète, peintre par les sons, et doué d'un génie créateur, Berlioz a donné des réflexes musico-poétiques et créé des mirages sonores. Et les voici, combinés avec patience, arrangés, échantillonnés, mis en valeur par un art un peu gauche, mais si artiste, si artificieux...

— Peut-être, dira un auditeur plus musicien que berlioziste, peut-être n'y a-t-il là que des effets d'orchestre, des pages choisies que le jeune compositeur

a essayé de relier, après coup, par un livret littéraire, et des rappels de thèmes?...

Mais quelle séduction, quel amusement pour l'oreille! quelle féerie chatoyante, où l'on se plaît à rêver! Les sons deviennent un enchantement visible : gammes voletantes, fluides sextolets qui montent en fusée, tournoient, disparaissent... Et quelle émotion! Çà et là, des trilles *mordent* sur la corde, vrillants, douloureux pinçons d'angoisses... Et voilà que le délire des violons, dans un chromatisme suraigu, s'exaspère.

Tout à coup, effet de pianissimo : longue caresse, caresse des voix féminines (flûtes et clarinettes); cela plane, et, peu à peu, cela descend, caresse que la douceur profonde d'un cor prolonge jusque dans l'âme, tandis que les altos et violoncelles ondulent voluptueusement.

Et de nouveau chante la mélodie initiale : rêverie tendre, timide, d'un cœur adolescent; rêverie amoureuse qui a la douceur d'une idylle... Hélas, (inquiétude dans le désir ou crainte parmi l'espoir), un cor nostalgique, sous le léger grésillement des violons, module sa plainte et gémit.

Telles sont les *Rêveries.*

Voici les *Passions.*

Brusques, brefs, deux accords, fortissimo.

Piano, deux légers accords, espacés par des soupirs, répondent, échos lointains.

Cette antithèse d'accords se répète.

Puis, une cadence parfaite clot ce court intermède de violence « volcanique ».

Alors, à découvert, seule, *Elle* apparaît. C'est Elle. C'est l'équivalent musical d'Ophélia, le « reflet mélodique » de l'inaccessible bien-aimée; c'est *l'idée fixe,* la mélodie élue, que notre « logiste » a déjà prêtée,

pour la durée d'un concours, à l'*Herminie* du poète Vieillard. — Mais qu'importe? C'est toute la passion souffrante, lyrique de Berlioz, d'un René symphoniste qui aspire (avec une fougue méridionale qu'ignorait le docteur Faust), à posséder l'Eternel Féminin. Mélodie souple, svelte, jeune, ardente, avec des arrêts, avec des reprises qui sont comme un crescendo de caresses; avec, pour finir, quelque chose de douloureux, de prenant et de voilé, — tel un long regard qui est encore comme une étreinte profonde, et qui est déjà comme un éternel adieu : ô revirements de l'adolescence inquiète (1)!

Cette mélodie aimée, ce sont les violons qui la chantent : leur voix, trop passionnée, se crépusculise dans la chaude suavité d'une flûte... Aussi, comme il frémit, (deux croches suivies d'un soupir ou d'un silence), — comme il frémit, le quatuor haletant, pâmé!...

Soudain, il bondit.

La mélodie l'apaise.

(1) L'effet de fortissimo, pour amener la mélodie élue, me contraint de penser à un passage d'*Alexandre à Babylone* (Archives de l'Opéra, manuscrits). Dans la partition de Lesueur, initiateur de Berlioz, on entend un brusque fortissimo juste au moment où Alexandre aperçoit Statira. Et Lesueur commente ainsi sa musique : « Alexandre, ayant tourné ses regards vers Statira, paraît tellement frappé de sa beauté qu'il fait, en même temps que le fortissimo d'orchestre, un mouvement involontaire de surprise, lequel mouvement fait fixer sur lui tous les regards de la cour ».

Lesueur appelle cela *pantomime hypocritique* (voir Appendice, p. 527).

Quant aux accords de Berlioz, c'est se conformer à ce qu'on sait de lui et de son maître, que d'y voir un effet pour stimuler l'attention, pour préparer l'effet de douceur qui suit, — et d'y voir aussi la traduction sonore d'un geste, d'un sursaut, d'un « frisson convulsif » de Berlioz même : choc au cœur, éblouissement, vertige, « feux et tonnerres! volcanisme! »

Si bien que cet *effet* est un effet sincère : c'est, si l'on tient à cette formule, une sorte de document physico-physiologique. Faute d'insister, on pourrait croire que c'est un simple effet théâtral, un *effet sans cause*...

Il bondit encore, exaspéré; la mélodie s'altère, comme prise du délire passionnel. Et bientôt, à tout l'orchestre, ce n'est plus qu'une grande phrase d'emportement amoureux. — Et de brusques accords la secouent comme des spasmes.

Dans ce début, l'élève de Lesueur n'a rien négligé pour arriver à rendre le rythme expressif. Sous cette mélodie élue, il n'avait écrit, tout d'abord, que des battements de croches et des accords plaqués : paisible ronron, bien classique, bien fade, auprès de ces sursauts, de ces chocs au cœur, de ces « volcanismes » 1830! — D'ailleurs Berlioz, nous le savons, avouera qu'« une seule fois il lui est arrivé (et c'était pour l'étrange *Elégie en prose*) de pouvoir peindre un sentiment en étant encore sous son influence active et immédiate ». Il attendait, plutôt, que le souvenir, le travail de son imagination créatrice, eût embelli et agrandi, — mis à l'effet, — ce sentiment qui restait muet lorsqu'il était plus sincère... Ses volcanismes, Berlioz les décrivait, une fois éteints, auprès d'une lampe attentive : alors, sur les laves de ses passions, tout à loisir, il combinait d'ingénieuses ciselures.

Mais voici *les deux barres*.

Aux *deux barres*, dans la symphonie classique, on reprenait l'*allegro da capo*. Dans la symphonie du Jeune-France, on fait la même reprise.

En effet, le premier morceau de *la Fantastique* est disposé, malgré ses sautes berlioziennes, selon le plan habituel. L'adolescente mélodie, jadis rêvée pour les Estelle, et maintenant utilisée par deux fois et avec deux intermèdes épisodiques, vient de fournir un *largo d'introduction* : d'après le programme, les *Rêveries*. — Puis sont venues les *Passions : agitato e appassionnato assai!* Alors, dès les accords en antithèse qui servirent de liaison, a commencé le premier mouve-

ment, l'*allegro*. — Maintenant, arrivé aux *deux barres*, on reprend l'*allegro da capo*. Et, la seconde fois, on continue, on passe au *développement*. — Donc, coupe classique.

Le *développement*, dans le premier morceau d'une sonate, d'un quatuor ou d'une symphonie, vient immédiatement après les *deux barres*. Chez Mozart ou chez Beethoven, c'est là, bien souvent que la musique séduit le plus l'auditeur : le premier mouvement atteint là à toute son intensité émotive, à toute sa beauté. Là, toute la musique qu'il contenait arrive soudain à sa pleine et libre efflorescence. En effet, les idées sont déjà exposées; on les connaît; et l'auteur, à ce moment, n'a pas encore besoin de conclure : alors, son génie vraiment libre, peut se donner, absolu, intégral; déjà, il vient de s'emparer de l'auditeur et de l'accorder aux résonnances qu'il veut éveiller en lui. Tout est prêt. La nuance la plus délicate, on peut maintenant la sentir; une seule note, altérée, peut troubler toute l'âme; un peu plus, on dirait ce que le maître va dire, tant on s'est alors imprégné de sa pensée; — vraiment, c'est comme dans l'amour : on sent, de l'un à l'autre, qu'il n'y a presque plus qu'une même pensée, on ne parle plus, il suffit d'un regard... Oui, chez Mozart, chez Beethoven, à ce moment de la sonate ou de la symphonie, la musique joue si mystérieusement sur l'âme, si profondément, que tout ce qui précède, tout l'exposé de la symphonie, semble n'avoir été que l'inévitable moyen pour arriver à cette suprême minute d'expression et de beauté purement musicales.

Quant à Berlioz, pour n'être pas injuste envers lui, il nous faut oublier tout cela. Dans la *Fantastique*, après les deux barres, un trémolo, des marches d'harmonie (des *rosalies*), queques accords;... et des

gammes chromatiques faisant monter et descendre leurs sixtes mineures, tel un pianiste qui se fait les doigts. (Et cela, dans le manuscrit, durait plus longtemps encore.)

A dire vrai, ici, plus de musique.

Et c'est d'autant plus sensible que le Jeune-France, prenant le dispositif des maîtres, ne met plus qu'un remplissage médiocre à l'endroit même où un Mozart, un Beethoven, communiquaient le plus profond de leur génie. Jusqu'à ces « deux barres », ravis par la force entraînante de Berlioz, séduits par des idées mélodiques ou des dispositifs d'orchestre, par des *effets* qui ont une rare puissance d'expression, ou une saveur, une originalité curieuses, — jusqu'aux deux barres, nous avons été sous le charme. Tout à coup, au moment où nous croyons que ce génie entraînant va nous mener aux sources les plus profondes de la musique, nous ne trouvons que trémolos, rosalies, ou exercices de pianiste.

Et alors on se rappelle le jugement de ce naïf et claivoyant Zelter, le musicien ami de Gœthe : « L'odeur de soufre, qui se dégage autour de Méphisto, attire M. Berlioz, le fait éternuer et souffler de telle sorte que tous les instruments s'agitent et font rage dans l'orchestre. *De Faust, aucun cheveu ne bouge.* »

Reste à transposer cet expressif jugement : en ce passage de *la Fantastique,* au moment même où l'on attend la musique la plus musicale, — alors la peinture (combinée à froid) des gestes passionnés évince la peinture de la passion même, *les effets* évincent *la musique.*

Mais, si l'on ne tient pas absolument à la musique, quel formidable effet, quel effet théâtral : ces longues houles de chromatiques, montant, descendant, se gonflant sans cesse, et se brisant en claquant contre

un accord, comme claquent les houles du large plaquées contre les rocs!... Quelle tempête!... Ou plutôt, pour ne pas oublier le programme, quel amour!...

Trois mesures de silence.

Le « développement », ou ce qui en a tenu lieu, est achevé.

Avant de conclure, comment ramener les idées exposées au début? Voici.

Après le long silence, une longue tenue d'un cor, une note seule, hésitante et qui se perd... Les violons palpitent (deux croches liées, un soupir); ils palpitent comme un cœur d'amant à l'approche de la bien-aimée. Et, en effet, la voici : voici la mélodie élue, l'*idée fixe*, le « reflet mélodique » d'Ophélia.

Admirable drame, où l'on voit les personnages (c'est-à-dire les sentiments), agir, lutter, s'enlacer, comme on verrait des acteurs sur une scène. Sursauts, colère, délire, implorations désespérées, combien le pittoresque génie de Berlioz rend tout cela vivant, dramatique! Ici, tout est en gestes, en grands gestes. Ici le Destin lui-même est visible : on *voit* la fougue exaltée du quatuor se heurter aux tonitruants accords de l'harmonie, ainsi qu'Orphée, dans le chef-d'œuvre de Gluck, se heurte aux « Non! » des larves infernales. Qu'importe à Berlioz le geste des figurants? Son orchestre suscite la vue de ce geste, la vue de ce mouvement d'âme : cela vit, — on le voit vivre.

Soudain, sourdement, les timbales vibrent sous les baguettes à têtes d'éponge ; bruit voilé, lâche, flasque, profond, bruit assourdi et funèbre... Alors, une phrase, triste comme un adieu (phrase qui fait songer aux dernières mesures de l'*idée fixe*), descend, toujours plus sombre, plus lugubre...

Des profondeurs, elle surgit.

Ce n'est plus elle. C'est comme un autre fragment de

la mélodie élue, de l'*idée fixe*. Et voici que ce fragment mélodique, répété en imitations libres (*fugato*), remonte lentement. Le voici aux altos déjà; mais les violoncelles le retiennent, par leurs « imitations », le retiennent encore dans le grave et l'obscur. Il monte cependant, modulant, s'altérant, souffrant. Les violons s'en emparent. Hélas, les violoncelles le retiennent encore. O douleur, qui ne peut pas aboutir vers la joie et la lumière! En vain, les hautbois et les flûtes font planer leur voix consolatrice... Angoisses désespérées : les rythmes se heurtent... Enfin, éclate un immense tutti. Les violons « divisés » multiplient leurs « attaques » stridentes, et, de toutes parts, le zèbrent d'éclairs : joie tumultueuse, volcanique (1).

Tout à coup, le calme.

Une idylle, où passe, en souriant, la mélodie élue... Fraîcheur agreste... Au loin, gronde encore une sourde rumeur...

Idylle bien courte : le quatuor fait frémir des trémolos, l'harmonie gémit des notes syncopées, et voici de nouveau un grand tutti dramatique, « volcanique ».

(1) Admirable spontanéité que garde le génie, même quand il combine : ce chant qui vient de planer (flûte, hautbois) n'est, selon toute apparence, qu'un contre-sujet trouvé après coup. Le manuscrit de Berlioz ne permet guère le doute. Mais écoutez comme cela sonne; le contre-sujet se transfigure, si expressif, si vivant, que le développement dont il est issu lui devient subordonné, et pâlit : la fleur fait oublier la tige qui la porte.

Ici, pour qui regarde et analyse, il n'y a peut-être que du travai d'école et un heureux tour de main. Mais cette main est celle de Berlioz, et voici qu'un chant, peut-être trouvé mécaniquement sur le papier, reçoit l'influx magique du génie, s'élève, plane, et devient une voix à qui répondent nos âmes.

Mais Berlioz, Dauphinois, aussi malin sinon aussi subtil que Stendhal, n'aimait pas à être dupe.

Mon lecteur, sans doute, a le même goût.

Or, à mieux considérer le manuscrit, je m'aperçois que le berliozien le plus dévot ne pourrait prétendre que la différence

Subitement, nouvelle douceur : seul, un hautbois, s'attarde à une lente descente, toute rêveuse... Et la voici encore, l' « idée fixe », la mélodie élue; elle est si douce (libérée maintenant de la passion), qu'on la croirait transfigurée par la mort : « religieusement », écrit Berlioz sur la partition, « religieusement » de longs accords pleurent des cadences de plain-chant (cadence plagale).

Après les tutti théâtraux et délirants, cette bouffée de Mois de Marie, dira-t-on, est encore un effet.

C'est possible. — Et le manuscrit même prouve que cette espèce de *coda* (que l'on sent imprévue et bien peu liée au développement musical) fut ajoutée, après coup, aux tuttis : ceux-ci étaient une conclusion assez naturelle, mais ils auraient pu paraître trop italiens, trop communs, sans cette *coda* postiche et « religieuse. »

D'ailleurs, pourquoi le musicien Jeune-France, ici, ne serait-il pas sincère? *René*, comme Berlioz même, avait été croyant, et pratiquant. Dans leurs amours, dans leurs rêves, n'y avait-il pas du mysticisme sans emploi, déçu et désespéré?...

Et puis, pour finir ce premier morceau *Rêveries et*

d'encre ou d'écriture indique une date. Le contre-sujet a pu être écrit deux heures après le reste, ou le lendemain, ou quelques mois après... Qu'en conclure?

D'ailleurs, il est, sur la ligne du dessous, indiqué déjà au crayon. De quand date ce crayon?.. Et puis, ce prétendu *contre-sujet* n'est qu'une suite de *notes de l'accompagnement :* Berlioz es a détachées des accords et *mises en dehors* en les confiant aux-flûtes et hautbois.

Dès lors, faut-il, comme d'autres l'ont fait (et comme je viens de le faire au début de cette note, afin de rendre l'erreur plus sensible), faut-il donner dans le lyrisme à propos d'une ra ture, ou mieux d'une surcharge qu'on risque d'interpréter de travers?

Et convient-il, pour cette ingénieuse surcharge, d'évoquer ici (comme d'autres l'ont fait!!) la grande ombre de Sébastien Bach?

Passions, il était expédient de mettre un vague écho de l'église : le morceau suivant est *un bal.*

II. — *Un bal.*

D'après le programme, « l'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du *tumulte d'une fête...* L'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme. »

Donc, pour préparer l'effet, attente, indécision, inquiétude. Tout à l'heure, ce sera l'entraînement voluptueux de la valse.

Au début, trémolo dans le grave, et mineur. Le ton hésite. Il y a des grondements profonds; il y a des fusées papillotantes. Cela scintille, s'évanouit. Modulations; angoisses. Et toujours ces notes scintillantes, qui montent, qui s'évadent, rires de femmes, rires perlés, nerveux, sveltes; jolis spasmes de joie qui, d'un coup, sur les harpes, montent depuis les notes chaudes et voluptueuses, depuis les notes brunes, jusqu'à la nébuleuse pâleur des notes cristallines. O désirs, où s'exaspère tout notre être : ô femme insaisissable, image décevante et charmeresse...

Ici, quelle magie de Berlioz! Musicien-poète, véritable enchanteur, il donne (et avec quoi?), il donne l'envol à notre rêve. Ici, il n'y a rien... Bruissement, incertitude, inquiétude sonore;... trémolo modulant, pour faire attendre un effet... Mais comme c'est nerveux, passionné!... Il n'y a rien, et l'on est troublé par une présence invisible : elle est là. Elle va paraître; on ne la voit pas, et déjà le cœur se brise.

Soudain, la « walse ».

Valse « douce et tendre », enlaçante, légère, avec un joli sourire juvénile.

Quelles émotions l'ont fait chanter dans l'âme mélodieuse de Berlioz? Quelle réalité a eu pour contre-coup

ce rêve de poésie et de charme? Ce ne peut être la tragique Ophélia. Pour elle, le volcanisme : « désespère et meurs!... » D'où vient donc ce gracieux, ce voletant « reflet mélodique »...? Y aurait-il eu chez le disciple du chevalier Lesueur une passionnette commençante pour les filles de son maître, pour ces demoiselles qu'Hector accompagnait au bal, et, de préférence, pour la mélancolique Eugénie, qui aimait tant la musique désespérée?... Ou peut-être, quelque délicieuse figure de Shakespeare; ou encore, échappé du *Songe d'une Nuit d'été*, quelque follet, quelque gnome, qui tournevire et virevolte, jonglant de l'aile avec le pollen d'une fleur dans un rayon de lune?... Cette valse, quelle féerie, quel enchantement!... Un peu plus, on dirait quelqu'un de ces *tempi di valse*, ou plutôt l'un de ces courts poèmes de grâce et de jeunesse, de mélancolie souriante, de rêverie et de suavité, que Mozart laisse s'épanouir, parfois, dans le trio d'un menuet...

Etrange Berlioz : volcanique, satanique, — et le seul, peut-être, dans son siècle, — le seul, avec Schubert, qui ait eu, mais en des minutes trop fugitives, la grâce toute divine des Corrège et des Mozart.

Tout à coup, la mélodie élue, l'*idée fixe*...

Mais les violons, à peine interrompus, tournoient de nouveau. La valse reprend. Dans le grave, les harpes voluptueuses crépitent... Lueurs de diamant sur une gorge qui bondit... Par moments, flûtes, hautbois, font grésiller de toutes petites notes, bruissement de givre où claquent, fantasquement, les pizzicati du quatuor. Et la valse reprend. L'*idée fixe* a beau repasser encore, la valse seule triomphe, tourbillonne, entraînante, irrésistible, longue spire qui part des profondeurs des violoncelles et des altos pour tournoyer, à la fin, sur les chanterelles étincelantes. — Des accords éclatent. Tout se brise... Le rêve n'est plus.

III. — *Scène aux Champs* (*adagio*).

C'est le soir...

Au loin, dit le programme, « deux pâtres dialoguent un ranz des vaches ».

Les mêmes pâtres sans doute, dans *les Francs-Juges*, se répondaient d'une colline à l'autre. En effet, dans ce troisième morceau de *la Fantastique*, au cor anglais de l'orchestre répond un hautbois *lointain;* (*lontano*, écrira Berlioz en Italie; — du reste, à Rome ou dans les Abruzzes, combien de corrections, d'ajoutés, de *repentirs*, seront introduits dans la *Scène aux Champs!*)

Complainte agreste; mélopée de tristesse; rythme brisé... Longs silences... Notes mélancoliques, défaillantes, qui se meurent, qui s'évanouissent dans la solitude enchantée d'un beau soir...

Le héros de la symphonie, le cœur sentimental et byronien, que devient-il, qu'éprouve-t-il, parmi cet apaisement des choses? Sa douleur, jadis tumultueuse, gronde encore en lui, mais si peu... Elle n'est plus, souvenir d'elle-même, qu'une mélancolie passionnée. Avec délices, le héros 1830 s'y abandonne : il s'y berce, comme à ces lentes houles que laissent les tempêtes.

Quelle douceur! Des flûtes font planer leurs tierces tranquilles; au quatuor, parfois, de légers frémissements (pizzicati)... Mais la voix grave, sereine, l'ombreuse caresse des cors, estompent la mélodie : telle, a pénombre grandissante qui enveloppe et affine l'accord des teintes crépusculaires.

Sursautant, fracassant, puis s'abîmant dans les profondeurs, bassons et basses... Feux et tonnerres! Toujours Elle!... Pressentiments lugubres... L'*idée fixe* pleure obstinément, hulule, dans les notes stridentes :

— « Elle me trompe! » dit le programme.

Les basses mugissent, tressaillent... Sonorité caver-

neuse, farouche... Une colère, vraiment byronienne, roule, dans ce cœur dévasté, comme la voix du lion dans le désert! Enfer et damnation!... Tout se tait, devant ce mugissement formidable. L'*idée fixe*, la femme élue, s'évanouit comme un mauvais rêve; l'orchestre bondit, l'orchestre, tout entier, bondit en accords délirants!...

Syncopes haletantes... Cela s'apaise. La crise passe... C'est comme un besoin de repos. Déjà l'on croit entendre la tonalité où... Mais non : les basses sursautent, et, longtemps, elles restent sur cette note comme une âme qui s'affaisse, brisée, sur son inguérissable douleur... Souriantes, ondulantes, les flûtes ramènent le calme.

Et alors, l'adagio de la symphonie reprend la délicieuse peinture de la campagne au crépuscule.

Ou plutôt, l'on entend chanter la mélancolie même de Berlioz; nous communions avec elle; nous ressentons comment elle se plaisait à se sentir mourir dans l'exquise indifférence des choses : mélancolie d'une âme jeune et pleine de vie, d'une âme méridionale, latine, endolorie un peu par sa tendresse native et par des rêveries étrangères; mélancolie d'une âme active, énergique, qui ne devient pas encore farouchement désespérée devant le néant des choses. Ce néant, elle ne le sent pas : elle en est encore à se caresser, voluptueusement, dans la vanité des apparences.

Et voici qu'un des pâtres reprend son « ranz des vaches ».

« L'autre ne répond plus... »

Seul, le cor anglais redit la plaintive mélopée.

Combien cette voix rêveuse, effacée, lointaine, est émouvante! et comme elle fait renaître les images et les sentiments du passé! comme elle fait « vibrer

la corde des tendres souvenirs... absence... oubli... isolement douloureux. » (1)

Faible écho d'un tonnerre lointain — « solitude.... silence. »

IV. — *Marche au Supplice.*

Le héros de la symphonie, parfait amant romantique, a tué celle qu'il aimait. Du moins, il rêve qu'il l'a tuée : pour l'auditeur, c'est tout un, puisque voici, vision peinte par la musique, une *Marche au Supplice;* voici même le gracieux spectacle d'un cou tranché sur le billot.

Sonorités pleines d'épouvante!

Les timbales, assourdies sous les « baguettes d'éponge », battent, lugubrement; les basses, en pizzicati, cinglent l'air comme des lanières molles, mouillées; et les cors, bâillonnés par leurs sourdines, rauques, hoffmanesques et sataniques, grincent en plaintes strangulées. Enfer et dérision (2)!... Bientôt, dans le grave, grognent bassons flasques, trombones caverneux, clarinettes nasilleuses. Et voici l'apocalyptique éructation de l'ophicléide. Cela grandit. Cela se gonfle... Feux et tonnerres!... Cela sent le soufre et la chair grillée!

Soudain, seules, les basses exposent un motif de marche : « le cortège s'avance... Marche sombre et farouche. »

Une gamme surgit, étincelante, éclair de sang dans ces ténèbres : aussitôt tous les cuivres font retentir une autre marche, « brillante, solennelle ». Les petites flûtes, stridentes, sifflent comme des fifres moyen-

(1) Berlioz commente cette fin de scène presque en ces termes. *Traité d'Instrumentation*, le cor anglais.

(2) Faut-il faire remarquer que nous écrivons, le plus exactement possible, sous la dictée même de Berlioz (voir notes, plus haut). Tel modèle, tel style.

âgeux (O Walter Scott! ô Thomas Moore!). — Et l'on entend « les pas graves » du cortège : ophicléides, timbales, obstinément, farouchement, scandent la « brillante » marche...

Tumulte. Bourdonnement de foule. Remous indéterminés du bruit. Accords *éloignés* qui se heurtent.

La *Marche* reprend. Des triolets, cette fois, cahotent contre des doubles croches, trois contre quatre. — Formidable, « pharaonique » crescendo d'orchestre.

Tout à coup, au moment où les accords de cette *Marche au Supplice* annoncent *fortissimo* une fin et ramènent avec persistance la tonalité initiale, — l'orchestre s'arrête (dominante) : une clarinette seule, « très douce, mais passionnée », redit avec sa voix féminine la mélodie de la bien-aimée, le reflet mélodique d'Ophélia... La clarinette n'achève pas : tout l'orchestre lui assène un accord bref, coup de hache du bourreau...

Et, si l'on regarde la partition, on voit, sur les portées du quatuor, tomber, ricocher, comme des gouttelettes sur les marches du billot, les notes sursautantes des pizzicati. — A l'audition, après l'accord fracassant, on les perçoit à peine.

Ces quelques mesures (idée fixe, accord et pizzicati) furent intercalées grâce à la collette déjà signalée...

Aussitôt, c'est une clameur d'épouvante : terreur de la foule, plongée du supplicié dans la mort?... Epouvante et délire, ivresse et anéantissement dans la splendeur stupéfiante du bruit.

Telle est cette *Marche au Supplice* que Berlioz emprunta (nous l'avons vu) (1) à ses *Francs-Juges*.

Il l'emprunta sans y rien changer (sauf la fameuse *collette*).

(1) P. 388 et p. 394 (note).

Ni à Rome en 1831, ni à la Côte-Saint-André pendant l'été 1832, il ne fera de corrections. Plus tard après des auditions multiples, il n'en fera pas non plus. Le manuscrit définitif, que reproduira l'édition de 1846, est tel qu'il fut tiré de la liasse des *Francs-Juges*. Il est enveloppé de la même chemise sur laquelle le Jeune-France (en une nuit!), au printemps de 1830, a simplement biffé *Francs-Juges* pour écrire *Symphonie Fantastique*. Vraiment, ici l'on peut constater jusqu'à quel point Berlioz, dès avant 1830, avait la science (et la prescience), le génie des combinaisons orchestrales.

On dira peut-être : « Comment une *Marche des Gardes*, prise dans une sorte d'opéra, peut-elle convenir à la *Symphonie Fantastique?* Et que devient la vérité d'expression que Berlioz aimait, disait-il, par-dessus tout? »

On aura tort. Dans *les Francs-Juges*, les gardes, en effet, conduisent déjà quelqu'un au supplice : le lieu du supplice est une grotte ténébreuse, où se dresse une statue d'airain; par les fissures des rochers, tombent de pâles rayons de lune sur cette statue qui broye les suppliciés; et, quand on la frappe avec le plat d'une épée, elle mugit comme le taureau de Phalaris d'Agrigente.

Certes, il n'y a rien de ce décor dans *la Fantastique*. Mais, s'il donne une émotion, n'est-ce pas celle que veut donner la musique de la *Marche au Supplice?* A même émotion correspond même musique. Berlioz n'avait rien de mieux à faire que de détacher, du pauvre livret où elle prit naissance, une page magistrale où déjà palpitait tout son génie.

Quant à la brusque soudure de l'*idée fixe*, faut-il encore parler d'elle? Ici, nous tenons la preuve d'une chose évidente, — évidente pour les musiciens et contestable pour les non-musiciens. (Voilà une évidence

bien précaire). Mais la preuve est incontestable. Elle établit ceci ; la greffe, l'inoculation de l'*idée fixe*, ou plutôt son simple *placage* sur une musique parfaitement étrangère et qui a une vie propre.

La preuve matérielle, c'est le manuscrit des *Francs-Juges*, où rien n'a été changé pour devenir le manuscrit de la *Marche au Supplice :* rien, sinon le titre et une seule page, — la page, la *collette*, où Berlioz a *collé* l'*idée fixe*.

Que l'on coupe, avec un grattoir, les pains à cacheter, que l'on soulève la collette : on trouve, sur la feuille du dessous, une musique parfaitement étrangère.

Ici, les sourds eux-mêmes, s'ils ne sont pas aveugles, conviendront de ceci, dont on tient la preuve palpable : l'*idée fixe* est un rappel de thème, ou mieux un *placage* de thème. Et çà et là, ces *placages*, régis, expliqués par le *programme*, ont pour but de donner, dans une musique toute en effets et en épisodes, une *apparence d'unité musicale*.

V. — *Songe d'une Nuit de Sabbat.*

D'après le *programme*, le héros de *la Fantastique* « se voit au sabbat. »

Le héros (Berlioz même) est un musicien imaginatif, qui a lu la ronde des sorcières dans *Macbeth*, *le Songe d'une nuit d'été*, et aussi, dans *Faust*, *le Walpurgisnachtstraum*. Ce musicien n'ignore pas les incantations de Weber (*Freischütz*); et, stimulé par Hoffmann, voici comment son génie descriptif suggère à l'auditeur *le Songe d'une nuit de Sabbat*.

Grésillement multiple, précipité, aigu. Les violons (à six parties) et les altos (à quatre parties), serrent leurs trémolos sur leurs chanterelles subtilisées par les sourdines. Sous ce grésillement aérien, montent,

farouchement, de courtes gammes haletantes des basses.

Coups de timbale, flasques (baguettes d'éponge).

Et voici que toutes les chanterelles, par petits groupes de notes, font de minuscules sifflements : serait-ce déjà les ailes micacées des follets infernaux?... Les basses mugissent et grincent... Horreur! Sous l'ongle démoniaque des stryges, voici que les tombes s'entr'ouvrent et que des spectres... « C'est l'heure, est-il dit dans *Hamlet*, où les cimetières vomissent leurs morts!... »

Aigre, une flûte lance un appel...

Une voix strangulée lui répond.

Est-ce un cor, bâillonné par sa sourdine? Est-ce une incantation maléfique, le cri des chouettes sabbatiques?...

En effet, voici venir la foule grouillante des larves et lémures, « des sorciers et des diables ». Le sabbat commence.

Et bientôt, *Elle* apparaît. C'est la mélodie aimée, c'est Elle; et les gnomes, les farfadets veulent l'entraîner dans leur ronde. Pauvre Ophélia, « marcheuse » à l'Opéra-Comique, « courtisane,... fille Smithson!... »

Combien Berlioz (qui t'épousera bientôt) te méprisait, lorsqu'il écrivait cette musique vengeresse. Non, la mélodie aimée n'a plus ce caractère « noble et timide » qu'il te « prêtait » (*sic*) bien à tort. Maintenant, déformée, ricanante, sautillante dans un six-huit vulgaire, toute tachetée de petites notes qui sont comme l'agacerie du vice, elle n'est plus « qu'un air de danse, trivial et grotesque, un air de guinguette... O courtisane, ô fille Smithson (1)! »

Aussi, pour mieux la « dégrader et l'encanailler » (2),

(1) Berlioz, *passim*, lettres et programmes.
(2) Berlioz, *Traité d'Instrumentation*.

c'est à une petite clarinette en *mi bémol* que le compositeur, coloriste ingénieux et soigneux, confie la mélodie détestée. Sonorité canaille. Enfer et dérision! La voilà donc cette ci-devant mélodie élue : elle gambade, boite, elle grimace dans les notes hautes de cette clarinette « criarde » dont « les sons perçants deviennent si aisément ignobles ». Et la ronde sabbatique, les sorcières et la « fille » tournoient autour du héros de la symphonie, — autour du cadavre de Berlioz décapité.

Cloches!...

La ronde orgiaque s'arrête. « Tout l'élément infernal se prosterne... »

Cloches, cloches encore. Voici le glas et la prose des trépassés. Des monstres hideux (ophicléides) beuglent le *Dies Iræ*...

Et toujours ces cloches funèbres...

Mais, les gnomes et les sorcières reprennent le *Dies Iræ*, et le parodient : dans un six-huit sautillant, titillant, goguenard, ils font pirouetter l'hymne des morts.

Et toujours les cloches, toujours ce glas...

Elles se taisent enfin.

La « ronde du sabbat tourbillonne ».

Une fugue, avec ses contre-sujets sursautants, entraîne, secoue, le quatuor des cordes. Elle est ponctuée, fantasquement, par les syncopes des bassons, des trombones, et mêmes des cornets à pistons, des cornets facétieux et macabres. Ronde de cadavres en goguette... O fugue, ô style des glabres croque-notes, comme Berlioz te fustige, galamment, à coups de tibias blancs et secs! Enfer et ironie!

A peine *exposée*, la fugue se perd; ce n'était qu'un *fugato*. — La fugue, la fugue sacrée, échappe à la profane étreinte du Jeune-France.

En compensation, voici des unissons, voici des montées chromatiques, des chocs d'accords.

Le *fugato* revient; de nouveau, il tourne court.

Mais quel coloris, quel imprévu, quel ragoût, quelle fougue dramatique dans le patient et truculent échantillonnage des sonorités! Appels des cuivres, glissades des altos et violoncelles, quartes voletantes des flûtes et hautbois, sous lesquelles zigzaguent, des premiers aux seconds violons, de capricieux chatouillis de doubles croches...

La ronde semble s'arrêter. Peu à peu, les sonorités se voilent. Maintenant, l'on n'entend plus qu'un grondement sinistre : c'est un timbalier qui fait un faible roulement, non pas sur sa timbale, mais sur la large peau sourde d'une grosse caisse.

Alors, un à un, rentrent les groupes d'instruments, du grave à l'aigu. Enorme, lent, émouvant *crescendo*, sous lequel gronde toujours le roulement sinistre et flasque... Il atteint enfin, ce *crescendo* d'orchestre, à toute la splendeur de l'épouvante : tempête de gammes tournoyantes et de trémolos! Et alors, tous les bois, tous les cuivres, déclament la Prose des Morts. Voici le *Dies Iræ* qui passe à travers la *Ronde du Sabbat*.

Telle est cette *Symphonie Fantastique*, cet *épisode de la vie d'un artiste*.

Ce « roman musical en cinq tableaux d'orchestre » est vivant de la propre vie de son auteur. Ici, vit la sensibilité même de Berlioz, et aussi celle de sa génération. *La Fantastique* est bien une œuvre 1830.

Elle est trop sincère pour n'avoir rien d'une humanité plus générale. Si la mode n'est plus de rêver qu'on tue celle qu'on aime, puis qu'on assiste soi-même à son propre supplice et que l'on voit son âme sortir de la tombe pour danser un sabbat au son du *Dies*

Iræ, du moins peut-on encore admirer avec quelle imagination, quel brillant, quel brio, un apprenti musicien de vingt-six ans, tirant presque toute son habileté de son propre fonds et n'utilisant presque aucune recette de ses professeurs ou de ses devanciers, brossait ces amusants et fantasques décors.

Et dans les autres parties, quelle poésie délicieuse! Rêveries, accès de la passion dans un cœur adolescent; frémissements, angoisse, extase voluptueuse à voir passer la forme élue dans le tourbillon scintillant d'une fête; solitude, dialogue de l'âme avec le crépuscule, fusion de l'être parmi les choses sur qui le soir répand ses ombres harmonieuses; — tout cela est peint avec la jolie touche fraîche, un peu timide encore, mais si sincère, d'un génie qui se découvre à lui-même dans son propre essai, dans sa première grande œuvre.

Et aussi, quelle ingéniosité, quelle sûreté dans les effets; quelle adresse à échantillonner les couleurs, à les varier, à les opposer, à les faire jouer par des contrastes inattendus, piquants, par des rappels, par des rehauts, par des chocs qui font comme des effets de surprise et qui charment, qui séduisent l'imagination de l'auditeur!

Et quel entraînement, quelle fougue!

Cette musique, essai de jeunesse, a été mise vingt, trente fois sur le métier. Telle mélodie, en 1830, était écrite depuis dix ans; et dans dix ans, dans quinze ans, le Jeune-France, puriste, latin (d'aspiration classique) reviendra encore à sa *Fantastique* pour changer quelque détail... Malgré tout ce limage, plus minutieux, plus hésitant que celui d'un Nicolas Boileau, quelle verve, quelle franchise d'exécution, quel mouvement oratoire et comme spontané, quel lyrisme, quelle vie! - Est-ce de la musique, s'est-on demandé? Et Berlioz,

comme l'a déclaré Schumann à propos de cette symphonie même, n'est-il pas un « aventurier de la musique »? Schumann, se rappelant que Berlioz avait été carabin, allait jusqu'à écrire : « Jamais Berlioz n'a disséqué la tête d'un assassin avec plus de répugnance que je n'en ai éprouvé en anatomisant la première partie de sa symphonie. »

Mais Schumann écrivait aussi : « Avec quelle hardiesse tout cela est enlevé! On ne pourrait absolument rien ajouter ou supprimer sans ôter à l'idée sa tranchante énergie, sans nuire à sa force. »

Entrant dans le détail, et notant mesure par mesure les harmonies contestables « selon les anciennes règles », ou les harmonies « vagues et indéterminées, qui sonnent mal, qui sont tourmentées, cherchées, » — Schumann s'écriait : « Puisse l'époque où l'on considérera de tels passages comme des beautés, être loin de nous!... Et pourtant, chez Berlioz tout cela prend un certain air. Qu'on essaie donc de le corriger ou seulement d'y faire une modification quelconque (pour un harmoniste exercé, ce sera un jeu), et l'on verra combien cela deviendra terne. »

Ainsi, sous l'autorité de Schumann, on peut oser dire ce qui est évident : cette symphonie fantastique (comme presque tout l'œuvre de Berlioz) *est et n'est pas de la musique.* Ces confidences pour orchestre, ces poèmes lyriques et pittoresques sont tellement différents des autres musiques et sont écrits avec une technique si personnelle, que les délicats se bouchent les oreilles et jettent l'anathème. — Peuvent-ils empêcher l'auditeur de prendre là un plaisir certain? Peuvent-ils l'empêcher, à propos de cette « non-musique », d'être ému, et de se complaire dans les rêveries que Berlioz suscite? — Par son génie, par ce pouvoir magique de combiner les sons d'une manière expres-

sive, il a pu faire revivre son âme dans son œuvre. Ses rêves, son amour, ses colères, ses « douces impressions au milieu de la campagne », sa poétique tendresse, et même ses bizarres et sabbatiques imaginations, il a pu les rendre sensibles à ses auditeurs : ceux-ci, amusés, séduits, charmés, irrités parfois, mais toujours entraînés, laissent errer leur rêve parmi les évocations de l'enchanteur.

Suivons le jugement de Schumann : Schumann sera assez musicien et artiste, assez poète, pour sentir que Berlioz, dès *la Fantastique* et malgré ses allures d' « aventurier de la musique », était un poète, un artiste et même un musicien.

Et Schumann, quant au programme de la symphonie, ne manquera pas non plus de clairvoyance : « On laissera volontiers ce programme à Berlioz; ces sortes de prospectus ont toujours quelque chose de peu digne. Cela sent trop le charlatan... Les titres eussent amplement suffi... Mais Berlioz s'adressait au public français, auprès duquel la réserve n'est pas un moyen de réussir... »

Et l'on était alors au printemps de 1830!

VIII

1830. — LE GRACIEUX ARIEL

(16 avril 1830 à fin décembre 1830)

La dernière note à peine écrite (16 avril 1830), Berlioz s'occupe de faire jouer son « immense symphonie ».

A peine terminée la lente et pénible élaboration, ou mieux le travail de marqueterie de *la Fantastique*, il organise « l'hostilité », c'est-à-dire le concert. Il mande au fidèle Ferrand : « J'ai essuyé de terribles rafales, mon vaisseau a craqué horriblement, mais s'est enfin relevé; il vogue à présent passablement... Si je puis être prêt pour le 30 mai, je donnerai un concert aux *Nouveautés*, avec un orchestre de deux cent vingt musiciens. »

Pour cette date, pourra-t-il avoir la copie des parties d'orchestre? Déjà il recule de dix jours : ce ne sera plus pour l'Ascension, mais pour la Pentecôte.

Que d'affaires! Démarches à la préfecture de police, car le concert aura lieu le soir et dans un théâtre. Démarches aux Beaux-Arts : « Dans ce pays de li-

(1) SOURCES PARTICULIÈRES POUR LE CHAPITRE VIII. — H. BERLIOZ, *Suicide par enthousiasme; Euphonia,...* (premiers textes). — *Mémoires inédits du baron de Trémont* (Bibl. nat.; M. Prodhomme va les publier). — BRANDÈS, *Histoire du romantisme*. — Sur Camille Moke, voir COMETTANT, FÉTIS, MARMONTEL... — H. BERLIOZ, *La Marseillaise*; *la Tempête* (voir *Lélio* et édition Breitkopf). — Journaux (voir chapitres précédents).

berté, les musiciens sont au nombre des esclaves », et le moindre sous-chef de bureau, le moindre rond-de-cuir pourrait étrangler l'immense symphonie :

— « J'attends depuis huit jours dans une mortelle impatience. »

Le succès même est-il assuré? Quel « intérêt » peut « inspirer » au public « l'originalité de mon drame instrumental?... »

Autre inquiétude : l'exécution. « Mon orchestre va être obligé de se frayer une route à travers une forêt vierge;... la plus grande difficulté est celle de l'expression. La première partie (*rêveries, passions*) est d'une telle fougue dans le mouvement et d'une si grande intensité de sentiment, qu'avant de pouvoir leur inculquer toutes mes intentions et qu'ils puissent les rendre, il faudra une patience angélique de la part du chef d'orchestre et un nombre très considérable de répétitions. »

Ce n'est pas tout : finir de copier les parties d'orchestre, corriger celles qui sont faites, surveiller les copistes, copier soi-même; — « il y a deux mille trois cents pages de musique? »

Enfin, le 16 mai, on va commencer « à répéter la symphonie gigantesque ».

Juste à ce moment, Harriett Smithson, dont on venait d'annoncer le retour et l'engagement, débutait, à l'Opéra-Comique, comme « marcheuse ». Non, ce n'était plus la reine de théâtre fêtée, adulée, l'étoile unique du ciel shakespearien vers qui se tendaient les regards et les cœurs des Jeune-France. En Angleterre, le théâtre où elle jouait venait de faire faillite. Pauvre Ophélia! Condamnée, pour vivre, aux planches.

Là-bas, plus d'emploi.

A Paris, que jouer?

Jouer en anglais, cela put réussir par surprise, — toquade, badauderie d'un hiver. Jouer en français, c'était impossible à l'Irlandaise, parlant mal, avec un accent dur et qui ferait rire... L'ex-grande tragédienne revint jouer sa dernière chance : les rôles muets.

C'était à l'Opéra-Comique, dans *l'Auberge d'Auray*, — un acte, fait par deux poètes, Moreau et d'Epagny, et par deux musiciens, Hérold et Carafa. D'après Berlioz, « le dernier degré de la dégradation musicale ».

L'Opéra-Comique, dont les affaires allaient mal, venait de se transporter dans la salle de la place Ventadour. Il faisait grand fond sur l'ancienne Ophélia : ce serait une *attraction;* rien ne résisterait, espérait-on, à l'entraînante pantomime de la tragédienne, alors dans tout l'éclat, dans toute la splendeur abondante de sa beauté. Elle avait trente ans.

Sa pantomime fut si expressive, et cette femme par elle-même était si prenante, que le placide public de *l'Auberge d'Auray* fut tout de suite déconcerté. Ce rôle muet, ainsi joué, débordait sur les autres. Comme disent les gens de théâtre, il « décalait la pièce ». Quelle idée bizarre de jouer la tragédie et la pantomime dans un opéra-comique!... (*Figaro*).

En vain, pour remonter les recettes, le théâtre aux abois fit-il passer, les jours suivants, des notes dans les journaux : « Tous les soirs, assurait-on, c'étaient pamoisons, syncopes, attaques de nerfs chez les dames, c'étaient larmes et jeu de mouchoirs dans la partie la plus grave de l'assistance... » On publia même les aventures de miss Smithson et d'un cocher de fiacre : la célèbre artiste, assurait-on, avait pris une voiture après le théâtre pour rentrer chez elle; mais le cocher, sortant de Paris, entraînait l'Irlandaise vers la cam-

pagne déserte : « alors, ouvrant la portière, la célèbre actrice, etc... »

Ces réclames ne rendaient guère.

Pendant ce temps, Salle Favart, au théâtre allemand, triomphait l'admirable Schrœder-Devrient (alors Mlle Schrœder). On jouait le *Freischütz*, *Fidélio*, *Obéron*. — Berlioz avait ses entrées. Bien plus, il espérait que la grande cantatrice, ou le ténor Haitzinger, viendrait chanter à son concert gigantesque; et, peut-être, le théâtre allemand lui prendrait-il les *Francs-Juges!* Du moins, l'impatient Jeune-France l'annonçait à son candide collaborateur.

Pauvre Ophélia, réduite à sa pantomime déconcertante...

Alors Berlioz (naguère Hamlet délirant) :

— « C'est une femme ordinaire, douée d'un génie instinctif pour exprimer les déchirements de l'âme humaine qu'elle n'a jamais ressentis, et incapable de concevoir un sentiment immense et noble comme celui dont je l'honorais... Je la plains et je la méprise... »

Le 16 mai, les musiciens arrivent pour répéter la *Symphonie Fantastique*. C'était aux Nouveautés : là, privé de sa pension par le docteur, notre romantique, voilà trois ans, avait chanté parmi les comparses et choristes du *Coureur de Veuves*, du *Futur de Grand'maman*, et autres œuvres qui lui « donnaient le choléra ».

A ces Nouveautés, pour un concert symphonique, rien n'est prêt. Ni chaises, ni pupitres; pas de gradins sur la scène; dans le trou, où se blottissait le petit orchestre habituel, pas de place pour caser ces cent trente hommes qui sont là et qui attendent, eux et leurs instruments! Et les contrebasses de location manquent de cordes!...

Le Jeune-France, dans cette déroute, reste calme. Coûte que coûte il veut qu'on répète. Et on répète. On prend *le Bal*, puis *la Marche au Supplice*... Pourtant, tout autour des musiciens, c'est un bruit de marteaux. de planches qu'on scie, de décors qu'on déplace. On apporte des chaises, on fabrique des pupitres, on pose la toile de fond pour le concert... Feux et tonnerres!... Ce désordre, cette déroute, c'est un « passage de la Bérésina! »

N'importe, les musiciens sont enthousiasmés, et l'auteur, très calme, pense déjà à la seconde répétition.

Il ne peut abandonner son projet de concert. Quatre cents francs de copie, qu'il faut rattraper! Et la pression à faire sur l'Institut avant le concours de Rome! D'ailleurs, il redonnera l'ouverture des *Francs-Juges :* l'année dernière, on put « l'exécuter sublimement »; elle entraînera un fracassant succès :

— « Je la redonnerai pour saccager un peu le parterre et faire crier les dames ».

Si seulement Harriett Smithson pouvait venir à ce concert! Quel foudroyant scandale! Le programme imprimé explique tout; il change l'*idée fixe*, l'Ophélia, en fille orgiaque.

— « Tant de gens savent mon histoire;... Dieu sait ce qu'on va dire... J'espère que la malheureuse viendra;... bien des gens, à son théâtre, conspirent pour la faire venir. »

Les Nouveautés avaient pour directeur le librettiste du *Ballet de Faust*, Bohain. Il dirigeait aussi *le Figaro*. Le *Figaro* annonça le concert des Nouveautés.

Bohain fit ainsi parler de son entreprise et de son éventuel collaborateur :

Il arrive souvent qu'un compositeur se mette devant son piano, tourmente les touches du clavier, frappe des

accords, jette des croches sur des portées, sans avoir entrevu, pendant toute la durée de son travail, la moindre lueur de ce qu'on appelle, en terme d'art, une idée.

Plus souvent encore n'arrive-t-il pas qu'il rassemble, à grand renfort d'invitations ou d'affiches, des amis, des amateurs de musique, un orchestre; qu'il fasse exécuter son griffonnage à triple carillon, et que son auditoire trouve dans tout cela une idée...

M. Hector Berlioz, jeune compositeur à l'imagination originale, veut jouer un jeu plus franc... C'est lui-même qui analyse ses inspirations... Le programme de sa symphonie est déjà un acte de franchise et de bizarrerie qui doit vivement frapper.

M. Berlioz a d'ailleurs rassemblé un grand appareil de forces pour donner à sa tentative de belles chances de succès. L'orchestre des Nouveautés...

Et *le Figaro* (21 mai), après avoir très adroitement mêlé et confondu l'orchestre des Nouveautés et celui des Concerts du Conservatoire, publiait *in extenso* le programme de la *Symphonie Fantastique.*

Hélas! le concert n'eut pas lieu.

Et pourtant, le directeur des Nouveautés « avait été séduit par l'étrangeté du programme »; un moment il crut que cela « exciterait la curiosité de la foule »... Ophélia, fille orgiaque, — la grande tragédienne, première marcheuse!... Sans doute, aussi, s'exagérait-il la portée de son *Figaro,* alors bien petit, bien jeune journal... Pour Bohain, pour Berlioz, le programme imprimé, les fantastiques amours du musicien et de la célèbre Ophélia courtisane « font un bruit incroyable : tout le monde achète *le Figaro;* on vole *le Figaro* dans les cafés!... »

Aux derniers jours, on s'aperçut que tout, peu à peu, manquait : matériel, temps pour répéter, orchestre, chanteurs...

Feux et tonnerres! va-t-on dire...

Du tout. Alors, Berlioz ne cria pas « feux et tonnerres! »

— « Mon cher papa, écrit-il le 28 mai (1), j'arrive de la campagne, où j'étais depuis les premiers jours de cette semaine, chez un riche Espagnol de ma connaissance à la fille duquel j'avais donné, l'année dernière, quelques leçons de composition. Le père et la mère ont toutes sortes de bons procédés, et ils m'ont invité tant de fois à aller les voir à la campagne que, *mon concert n'ayant pas eu lieu*, j'en ai profité... »

Le volcanique Jeune-France oubliait son « passage de la Bérésina » auprès de la fille du « riche Espagnol ».

La « fureur matrimoniale » de notre romantique, son « organisation de feu » ne restèrent pas longtemps sans une nouvelle occasion de « volcanismes ».

Au Marais, rue de Harlay, il continuait d'enseigner la guitare dans l'*Institut Orthopédique* tenu par Mme Daubrée. Là (et à l'aller, au retour), le maître de guitare rencontrait la maîtresse de piano, la coquette et sémillante Camille Moke, l'amie d'un ami, « l'ange » du pianiste Ferdinand Hiller.

L' « ange » d'Hiller, écrit Berlioz. — Et cela veut dire, si l'on en croit Hiller lui-même (*Kunsterleben*) « qu'à force d'avoir fait de la musique sous les yeux de madame la mère, on eut le désir de se rencontrer sans la maman et sans le piano ».

Rien de plus aisé, ajoute Hiller. La duègne gardait mal la coquette; et celle-ci, pour ses leçons, allait et venait, et souvent seule. « Ainsi, on pouvait se rencontrer loin de la maison et on ne se pressait pas de rentrer. »

(1) Manuscrit à la Côte-Saint-André.

Or, Berlioz, maître de guitare, en contact avec la maîtresse de piano dans le pensionnat des jeunes filles soumises à l'orthopédie, servait, entre le pianiste allemand et son ange, de « postillon d'amour ».

Camille avait dix-neuf ans et de grands yeux bleus. Capricieuse, rieuse, d'une démarche souple avec « quelque chose qui fascine » dans l'ondulation des hanches et de la taille, mise avec une élégance un peu recherchée et provocante, elle aimait, délicieuse petite coquette, d'une grâce originale, mordante, toute parisienne, — elle aimait à laisser voltiger ses agaceries sur le cœur des hommes ainsi que ses jolis doigts sur le clavier sonore... En jeune fille, un Chérubin très averti... Par la suite, une friande des sensations agréables et variées, virtuose par son talent et par ses aventures.

Mais, vers 1830, quelle adorable, quelle agréable amie!

Sa mère, la « duègne indulgente », était femme d'un ancien professeur au collège de Gand. A Paris, faubourg Montmartre, elle avait ouvert une boutique de lingerie hollandaise. L'ancien professeur, homme bizarre, moitié savant, moitié spéculateur, avait contracté des engagements pour se procurer quelque argent afin de faire fortune : il venait d'échouer. Pour répondre aux échéances, Mme Moke dut vendre la lingerie hollandaise. Et maintenant, Camille, alerte, coquette, pimpante, courait le cachet, cherchait des protections, et nourrissait sa famille. Fort habile à demander des conseils aux virtuoses en vue, fort habile à les intéresser à son sort, elle pouvait compter parmi ses maîtres Jacques Herz et Kalkbrenner. Elle écoutait aussi les avis affectueux de M. Pleyel : celui-là, célibataire de quarante ans, dirigeait une importante fabrique de pianos.

Pour le moment (printemps 1830), Camille Moke était « l'ange » du pianiste Ferdinand Hiller; Camille était le « séraphin qui lui ouvrait la porte des cieux ».

Tous deux avaient le même âge.

Hiller, bien qu'Allemand, n'était guère plus sentimental qu'un Parisien. Spirituel, distingué, toujours maître de lui-même, très peu affolé par le lyrisme, le byronisme et le satanisme qui, cette année-là, agrémentait les passions de l'amour, — il aimait Camille Moke paisiblement, tranquillement, bourgeoisement : il comptait l'épouser, peut-être, quand l'heure serait venue.

Vraiment il n'était pas un sujet aussi intéressant que le mystérieux et ténébreux Hector. Imprudent Hiller (ou trop avisé), de prendre un tel *postillon d'amour*... L'amoureux d'Ophélia, le *Père la Joie!* On pouvait le railler! Mais quel air fatal! Il s'en allait par les rues à pas nerveux, trépidants, et la main sur la poitrine comme pour arrêter les soubresauts volcaniques de son cœur.

Quelle belle proie pour la curiosité de la jeune coquette!

Aussi, un mois après, l'ardent Hector écrit au fidèle Humbert Ferrand :

— « Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat, je l'ai. Ma ravissante sylphide, mon Ariel, ma vie... »

De la curieuse d'amour, de la curieuse de frissons, il faisait une étoile. — Pourtant elle n'était guère inaccessible.

Et Hiller, évincé, que faisait-il?

Le malin Hiller ne songeait guère à se venger lui-même. Romantiquement on pouvait dire : griffé au sang par une chatte amoureuse, il s'amusait à voir qu'elle jouait avec un pistolet chargé.

Hector, tout feu, tout flammes (« en quel délire des sens le plongeait l'irritante beauté de la coquette! ») Hector voulait épouser.

Quelle poésie ne trouvait-il pas à son Ariel? O doigts aériens, « sylphidiques », sous votre caresse voletante, palpitent les âmes de Weber et de Beethoven!... De fait, la jolie pianiste, alors, brillait surtout par les ornements ingénieux, par les gracieuses broderies dont elle agrémentait la musique; aussi, parfois, lui arrivait-il de trouver que les adagios de Beethoven étaient un peu longs... Feux et tonnerres! Indignations et rugissements!... Mais la coquette écoutait l'enthousiaste, elle le regardait en souriant, demi-railleuse, demi-charmée; et l'amoureux rugissant devenait encore plus tendre, timide, implorant. D'ailleurs, elle partageait aussi l'enthousiasme de son Hector ou, du moins, elle le reflétait : comme pianiste, elle avait, dit-on, le « génie de l'interprétation ». Intelligente, réceptive, elle renvoyait à son Hector ce qui venait de lui, et elle le lui renvoyait avec la voix de Beethoven et de Weber!

Dupé par ce *jeu de miroirs* si fréquent en amour, l'amoureux écrivait : « Oh! si vous lui entendiez *penser tout haut* (c'est lui qui souligne) *penser tout haut* les sublimes conceptions de Weber et de Beethoven, vous en perdriez la tête!... »

Et, perdant la tête, il voulait épouser cette étoile très accessible.

D'autres fois, il voulait mourir avec elle. Un jour, souffrante, toute pâle, étendue sur un canapé, elle se croyait « attaquée de la poitrine ». — Quant à Hector, il notait : « Je pensais que je mourrais avec elle, et cette idée me ravissait!... »

Camille Moke avait sa mère à sa charge. La pauvre femme, ruinée, songeait surtout à l'argent. Duègne

indulgente pour les fantaisies de passade et qui peuvent être utiles, elle ne badinait plus sur le mariage. Certes, ce fils de famille, très protégé par les ultras, n'était pas un parti à dédaigner; et M. de Noailles, lui-même (une relation des Moke), — M. de Noailles avait dit à la mère de Camille qu'il ne fallait pas tant « regarder à l'argent ». — La mère attendait, espérant mieux encore pour sa fille :

— « Un ange, le plus beau talent de l'Europe! »

A ce moment même, Harriett Smithson perdait sa dernière ressource. Malgré les réclames sur les expressives pantomimes de la célèbre tragédienne, malgré le récit de ses mésaventures avec un cocher de fiacre, l'Opéra-Comique allait à la faillite. *L'Auberge d'Auray* ne tenait plus l'affiche. L'ancienne Ophélia n'avait plus même, pour vivre, son emploi de grande marcheuse. Le théâtre ne payait plus. Un soir, la compagnie du gaz, lasse d'attendre ses acomptes, coupe l'éclairage. Pauvre Ophélia!...

Près de son Ariel, Berlioz était tout au bonheur de sa situation de fiancé très avancé. La mère du « gracieux Ariel », l'ancienne lingère hollandaise du faubourg Montmartre, ne consentait pas encore au mariage, mais elle était si peu gênante!... Quant à Berlioz, l'irritante beauté de son séraphin lui « mettait au corps toutes les flammes et tous les diables de l'enfer! »

Hélas, il dut le quitter, et se laisser enfermer dans l'Institut : le 15 juillet, il monta en loge pour le concours de Rome.

La scène lyrique du concours avait pour sujet *Sardanapale* (1).

(1) Il est bien étonnant qu'on ne puisse retrouver le manuscrit de Berlioz ni à l'Institut ni à la bibliothèque du Conservatoire.

Or, tandis que les logistes mettaient en musique les officiels alexandrins de *Sardanapale*, le roi Charles X perdait son trône.

Contre lui, le roi avait les libéraux, les bonapartistes et les demi-solde, le banquier Laffitte et le duc d'Orléans : celui-ci aspirait au trône. Le roi, mal conseillé par les ultras, fit une faute irréparable : par ses *ordonnances* il permit à ses divers ennemis d'intéresser les faubourgs populeux à la politique. Il coalisa l'émeute et l'arma. Estimant (à tort) que la prise d'Alger toucherait assez les Parisiens pour qu'il pût escamoter la liberté de la presse, Charles X rendit les fameuses Ordonnances du 25 juillet. Le 26, on les connaît. Le 27, les politiciens entraînent les faubourgs. Et le 29, le Louvre pris, le roi est en fuite.

Trois journées (27, 28, 29), les *Trois Glorieuses*.

C'est pourquoi, le 27 juillet, l'élève Berlioz, prisonnier dans cet Institut que les concours de Rome changeaient en pension de famille, travaillait, sur les vers de *Sardanapale*, au grondement lointain des clameurs populaires et des tambours civiques.

Le 28, encore en loge, il put entendre la fusillade qui crépitait sur les quais tout autour de l'Hôtel de Ville. Partie du faubourg Saint-Antoine, l'émeute triomphante s'approchait déjà du Louvre.

Le 29, par les ruelles étroites, tortueuses, qui s'insinuaient jusqu'à quelques mètres de la colonnade du Louvre, le peuple se jette à l'assaut du palais. Les Suisses du roi, par les fenêtres et à l'abri des colonnes, fusillent les assaillants à coup sûr. La mitraille qui balaye le pont suspendu (aujourd'hui passerelle des Arts), s'aplatit, avec un bruit mat, sur les maisons du quai et sur l'Institut.

Et l'impatient logiste ne peut s'évader de cette prison murée et barricadée!

Dehors, par goût du changement, par dilettantisme, par espoir de mieux se faufiler vers le succès à travers ce remuement social (nouveau roi, nouveau personnel), ou par goût de la liberté, par jeunesse, d'autres Jeune-France se mêlaient au mouvement populaire. Mérimée s'amusait à descendre un Suisse royal. Hugo, écho de chaque rumeur qui passe, préparait une ode d'actualité.

Soudain, par suite d'un ordre mal donné ou mollement compris, les Suisses cessent la fusillade. Le peuple envahit le palais. On défile devant le trône vide, chacun s'y assied à tour de rôle (le peuple-roi)... Enfin, on y place un cadavre.

Dans cette accalmie (le 29, fin de la journée), Berlioz s'évade de l'Institut.

Il vole auprès de son Ariel. Mortelle inquiétude! Mais Camille Moke et sa mère n'ont éprouvé aucun dommage.

Alors, chez le byronien auteur de *la Révolution Grecque*, fièvre d'héroïsme! Il veut qu'on l'emploie, qu'on l'arme, qu'on le fasse combattre. Il va et vient, il bat Paris, où les Trois Glorieuses sont finies : il badaude, à la recherche d'une sensation héroïque.

Après trois heures de course, il n'a encore qu'une paire de longs pistolets d'arçon; mais rien pour les charger. « Les gardes nationaux l'envoyent à l'Hôtel de Ville; il y court... Point de cartouches. Enfin, à force de demander aux passants, il reçoit poudre de l'un, balles, amorces de l'autre... »

Toute la nuit suivante, grisé par l'ivresse générale, par l'héroïque folie de ces « journées » où les gens du peuple, croyant mourir pour la liberté, s'étaient fait tuer au profit de la classe bourgeoise, du duc d'Or-

léans, du financier Laffitte et de quelques parleurs ambitieux, — toute la nuit durant, le volcanique bousingot promène ses longs pistolets d'arçon à travers la ville...

Tout était fini. — Le héros, déçu, ne brûle pas une amorce.

Le 30, au soir, tumulte : on dit qu'il va y avoir une affaire du côté de Saint-Cloud, où Charles X s'est réfugié... Berlioz part, avec la foule. Mais il s'arrête à la barrière de l'Etoile, avec la foule; et, avec elle, il « rétrograde sur Paris ».

Et le 2 août, à son père, à l'ancien maire de la Côte nommé par la Terreur Blanche, il écrit : « Ici, tout est calme, l'ordre admirable qui a régné dans cette révolution magique de trois jours se soutient et s'affermit; pas un vol, pas un attentat d'aucun genre. C'est un peuple sublime! »

En province, le contre-coup des Trois Glorieuses fut immédiat. On pouvait trembler, chez le docteur Louis, de ce qui se passait assez près de la Côte, à Lyon. Là, aux Ordonnances, résistance impétueuse, irrésistible. Aussi, à la Côte-Saint-André, dans la paisible maison du docteur, la littéraire Nanci notait sur son *Journal* :

« Dieu!... la Révolution, précipice sans fond, etc... Ma mère, dont la santé est déjà fort compromise, prend les choses avec une exaltation!... »

Sans doute, la dramatique Mme Berlioz s'emportait encore contre ce Charbonnel, cet original, cet amateur du sexe, ce fauteur des fureurs démagogiques; et, si Hector prenait le parti des gueux, ce devait être quelque jeune Charbonnel qui l'entraînait...

En effet, d'autres amis de notre ultra restaient fidèles à la pure légitimité. Albert Duboys, le poète

du *Ballet des Ombres*, donnait sa démission de magistrat, afin de ne pas prêter serment au duc d'Orléans devenu Louis-Philippe. Quant à Ferrand, cette grande âme catholique, il était si peu favorable aux Trois Glorieuses, qu'Hector lui répondait : « Ecrivez-moi, et ne parlez plus de politique! »

Mais son gracieux Ariel?... Mais le prix de Rome?... Peut-être Mme Moke, pratique, séduite par la pension, consentirait-elle à se dessaisir de son ange?...

Hector Berlioz (21 août) eut le grand prix de Rome.

Plus exactement, l'un des deux grands prix. L'année dernière, les sections de l'Institut, celle de musique et les autres, pour ne pas se froisser comme en 1828, n'en avaient pas donné. Cette année, il y avait donc deux grands prix, deux pensions disponibles. Berlioz fut désigné, ainsi qu'un certain Montfort.

Ce Montfort, qui était-il? C'était un élève qui avait un prix. En 1830, entre ce Montfort et Berlioz, les apparences étaient à peu près équivalentes, — équivalentes aux yeux d'Auber, Boïeldieu, Catel, sinon de Cherubini et de Lesueur. Pour le bizarre et grand Lesueur, l'élève Berlioz avait un « talent de génie ». Pour le pur et vide Cherubini, l'élève Berlioz était une curiosité monstrueuse. Et pour les autres musiciens de l'Institut, le « bon élève » c'était Montfort, plutôt que ce fantasque *Père la Joie*, admirateur de Beethoven!

N'importe. Maintenant, Hector Berlioz tenait son prix. Et même il était premier nommé.

— « Ainsi, voilà l'Institut vaincu! » Et, comme il écrit à ce bon Ferrand, qui ne sera jamais homme à rapprocher deux dates pour découvrir une gasconnade, il ajoute que le bruit de la fusillade et de la canonnade a été favorable au fracassant finale de *Sardanapale*. Car, pour composer, c'est

chose évidente, il faut, au Jeune-France, des stimulants volcaniques! Cela, on l'a bien vu, quand, en une nuit, il a composé toute la *Marche au Supplice*, ou du moins, la *collette* de six mesures.

A vrai dire, notre logiste, dans la crainte de manquer le prix (ou faute de temps), n'avait pas encore écrit son fracassant finale. Au piano, devant des juges peu favorables, quel effet aurait produit un incendie pour orchestre, une vaste symphonie « imitative »? Auraient-ils imaginé, ces juges, combien les sonorités de l'élève Berlioz étaient ingénieuses, neuves, évocatrices?... Et le pianiste, comment aurait-il déchiffré, sur le manuscrit, cet orchestre imprévu?... Déjà, pareille mésaventure avait fait manquer le prix au jeune romantique... Donc, échaudé, il se tenait pour averti : il n'avait plus écrit une cantate *inexécutable*.

Mais, pour le 2 octobre, jour de l'exécution publique et à grand orchestre, il projetait — maintenant qu'il tenait sa palme et sa pension, — de reprendre et de compléter sa scène de concours. Oui, il épouvanterait l'Institut par une immense fresque symphonique : l'incendie et l'écroulement du palais de Sardanapale!

De cette façon, la distribution des prix, qui ne lui eût paru « qu'un enfantillage », deviendra une fête enivrante... Camille, avec sa mère, y sera!... « Quel bonheur d'avoir un succès qui enchante un être adoré! Mon idolâtrée Camille, ô mon délicat Ariel, mon bel ange, tes ailes étaient toutes froissées, la joie va les relustrer... »

La famille d'Hector est aussi dans la joie. Voilà deux ans, le docteur Louis, dominé par Mme Berlioz, ne voulut même pas avancer l'argent pour monter en loge : le chevalier Lesueur fit l'avance; et mainte-

nant Hector a le grand prix de Rome! Quelle reconnaissance la famille doit au chevalier!... Le docteur lui écrit :

— « Mon fils, déjà, se trouve sur le seuil du Temple de la Gloire et de la Fortune : c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos savantes leçons, c'est à vous, son maître et son ami, qu'il le doit... » (1).

Et la famille d'Hector, sans déplaisir, commençait de songer au mariage avec Camille. Mme Moke ne se décidait toujours pas : « Ma fille, un ange, le premier talent de l'Europe »..., et qui a de si belles relations : ce M. Pleyel si affectueux, homme de tout repos et qui dirige une si importante fabrique... Quels rêves caressait alors l'ancienne lingère hollandaise?... Sa fille était si jolie, si coquette, si avertie... Un ange!...

Hector Berlioz « ivre, fou d'amour, ne cherchait ni à cacher, ni même à modérer les élans de sa passion toute méridionale (2) ». Quels ravissements d'extase : Camille faisait chanter, sous ses belles mains, le génie des maîtres! « Alors la musique, écrira-t-il, était pour lui un écho de son bonheur profond, le miroir où allaient se réfléchir les rayons de sa délirante passion ».

Hélas, le « gracieux Ariel » ne jouait pas que du Weber ou du Beethoven. La capricieuse, la légère, à quelles joliesses musicales se plaisait-elle! « La froide lame d'un poignard, entrant dans le cœur d'Hector, ne l'eût pas déchiré plus cruellement! » Horreur de ces désenchantements!...

Mais les yeux de cet Ariel étaient si beaux, si limpides, leur regard était si brûlant dans le cœur

(1) Catalogue d'autographes (Charavay).
(2) Berlioz, *Suicide par enthousiasme.*

d'Hector!... Ces yeux bleus de la pianiste, ils lui semblaient « pleins de génie... » Et cette « taille élancée », cette souplesse idéale d'un être si léger qu'il semble déjà « prendre son vol vers les cieux! » Fée « sylphidique », elle jonglait avec des gouttes de lumière. Les airs de Paesiello et de Cimarosa, elle les couvrait de broderies étincelantes, voletantes. Les cadences, les traits, les agaceries piquantes d'une arabesque qui frôle la mélodie et s'échappe; les dentelles de notes, les filigranes irisés, les diamants aux feux liquides, — tout ce rêve chatoyant était évoqué « par les blanches mains de la gracieuse fée ».

Et cela donnait à Berlioz amoureux, « une sorte d'asphyxie d'admiration ». Les larmes roulaient de ses yeux; ses nerfs crispés, par spasmes, secouaient ses membres. — Un jour, après un grand concerto de Steibelt, en *mi*, la jolie pianiste « lui sembla disposer de toutes les puissances de l'art musical ». Ce grand concerto de Steibelt était *l'Orage*.

Berlioz projeta d'écrire une *Tempête*.

Dans cette *Tempête*, il y aurait un piano, — non, deux pianos et à quatre mains, — il y aurait un grand orchestre, un chœur et un harmonica. Ce serait « gigantesque et d'un genre entièrement neuf ».

Mais, cette œuvre même, lui donnerait-elle Camille Moke?

— « Il me faut un succès au théâtre, mon bonheur en dépend... Les circonstances me favoriseront, je l'espère. Je ne veux pas aller en Italie. J'irai demander au roi de me dispenser de cet absurde voyage et de m'accorder la pension à Paris... Adieu. Cette malheureuse FILLE Smithson (*sic*) est toujours ici. Je ne l'ai pas vue depuis son retour. »

Avec son Ariel, il se grise de poésie et de musique... Weber, Beethoven!... « Ces adagios les tuent ».

Tous deux, ils se remettent en dissertant sur *René*, *Werther*, *Lara*... Et ils parlent du bon Ferrand qui s'ennuie dans les silences de la province : Ariel comprend et devine l'âme, la tristesse et la poésie de cet excellent Ferrand... Du moins son Hector le croit; ou du moins il l'écrit à Ferrand même... Ariel partage si bien le « *chateaubrianisme* » du bon Ferrand qui doit « succomber sous le poids de douleurs étrangères ou très éloignées », — sous le poids de douleurs inconnues!...

Un soir d'automne, Hector Berlioz remonte les Champs-Elysées, et s'arrête dans une guinguette exposée au soleil couchant. Les romantiques y venaient volontiers : Hugo, de la guinguette de Mme Saquet, regardait les « soleils couchants », qu'il mettait en vers sonores et rimés avec soin... Ce soir-là, Berlioz admire les rayons dorés qui jouent dans les feuilles mourantes des jeunes arbres; et il songe à son Ariel, il songe à l'ouverture gigantesque, à sa *Tempête*. Et il écrit au bon Ferrand. Il lui parle d'amour et de musique :

— « J'ai dit à mon Ariel, *confidentiellement*, dans l'*oreille* après deux baisers dévorants, un embrassement furieux, l'amour *grand et poétique* comme *nous* le concevons... »

Et il pense à la mort. S'il meurt, il supplie Ferrand de ne pas se faire chartreux!... Jadis, descendant de la Chartreuse à la Côte-Saint-André, Ferrand parlait si bien de la paix des cloîtres devant ces dames, sous le cognassier du docteur!... Pendant qu'Hector écrit, il « entend chanter l'ignoble *Parisienne*. Des gardes nationaux à demi-ivres la beuglent dans toute sa platitude... Adieu ».

Adieu!... Mais le marbre, sur lequel il écrit, lui glace le bras. Et alors, il pense « à la malheureuse Ophélia : *glace; froid; terre humide; Polonius mort;* HAMLET

VIVANT... Oh! elle est bien malheureuse! Par la faillite de l'Opéra-Comique, elle a perdu plus de six mille francs. »

Berlioz, « Hamlet vivant », continuait donc à s'informer de son idéale Ophélia, c'est-à-dire de la « fille » Smithson. Dernièrement, il l'avait rencontrée. Elle « l'avait reconnu avec le plus grand sang-froid », assure-t-il. Mais lui, toute la soirée, il avait tant souffert qu'il avait couru

en faire confidence à son *gracieux Ariel*, qui m'a dit en souriant :

« — Eh bien, vous ne vous êtes pas trouvé mal? TU n'es pas tombé à la renverse?...

« Non, non, non, mon ange, mon génie, mon art, ma pensée, mon cœur, ma vie poétique! J'ai souffert sans gémir, j'ai pensé à toi, j'ai adoré ta puissance, j'ai béni ma guérison; j'ai bravé, de mon île délicieuse, les flots amers qui venaient s'y briser; j'ai vu mon navire fracassé, et, jetant un regard sur ma cabane de feuillage, j'ai béni le lit de roses sur lequel je devais me reposer. Ariel, Ariel, Camille, je t'adore, je te bénis, je *t'aime en un mot*, plus que la pauvre langue française ne peut le dire; donnez-moi un orchestre de cent musiciens et un chœur de cent cinquante voix, et je vous le dirai.

« Ferrand, mon ami, adieu; le soleil est couché, je n'y vois plus, adieu; plus d'idées, adieu; beaucoup trop de sentiment, adieu. Il est six heures, il me faut une heure pour aller chez Camille, adieu. »

Et les affaires, les courses le reprenaient. Et parmi quel milieu indifférent, ou hostile! On ne s'occupait que de politique. Cette révolution de trois jours, faite au nom de la liberté, comment l'escamoter au profit du nouveau roi, des bourgeois et des gens d'affaires? Heures menaçantes : le peuple s'était levé, l'argent se cachait. Mais l'on voyait des cortèges d'affamés.

Une nuit, les garçons bouchers parcoururent la ville à la lueur sanglante des flambeaux. Aussi Laffitte, les financiers et la haute bourgeoisie qui avaient fait le nouveau roi se hâtaient d'organiser la garde nationale et de s'attacher l'armée par une loi reconnaissant aux officiers la propriété de leur grade. — Parmi ce trouble général, qu'y avait-il à faire pour un auteur de symphonies?... Dans les théâtres mêmes, plus de recette.

Mais on publiait beaucoup de musique civique et patriotique. *La Parisienne*, de Casimir Delavigne, « l'ignoble *Parisienne* » menaçait de devenir l'hymne national : l'Empire et les deux Restaurations avaient fait oublier *la Marseillaise*. — *La Parisienne* fournissait à des arrangements pour les instruments les plus divers; mais toujours l'édition était recommandée par une image, alors nouvelle, puisque depuis la Terreur Blanche les royalistes l'avaient presque effacée de la mémoire : cette image nouvelle était un drapeau tricolore.

D'autres musiques patriotiques paraissaient : *la Victoire est à nous*, ou encore, « *le Tocsin, la Résistance et la Victoire*, tableau des 27, 28 et 29 juillet »... Dans un de ses concerts, Choron, entre deux oratorios d'Haendel, entre *Samson* et *Judas Machabée*, faisait entendre *la Marseillaise*. Enfin le révélateur de Beethoven, Habeneck, publiait *le Drapeau Tricolore*...

Hector Berlioz orchestra *la Marseillaise* de Rouget de Lisle :

Hymne des Marseillais, arrangé à Grand Orchestre et à Double Chœur par Hector Berlioz.

Le « double chœur », pour les quatre premières strophes, c'est un unisson; l'orchestre est une fanfare.

A la cinquième strophe, un effet de douceur : l'ac-

compagnement, en mouvements contraires, ondule sous les paroles :

Français, en guerriers magnanimes...

La sixième strophe est à trois voix, sans accompagnement. Soudain, une gamme monte en rafale, tout l'orchestre éclate :

Aux armes, citoyens, formez vos bataillons!
Marchons! marchons!...

A *la Marseillaise*, le ci-devant ultra, se faisant boussingot, n'avait ajouté que d'ingénieux et faciles effets dont elle peut se passer. L'hymne national n'est presque plus du domaine de l'art; l'émotion qu'il donne est moins musicale que patriotique et religieuse : il fait communier avec l'âme de la France.

Avant l'automne de 1830, arrangeant cet hymne tout d'actualité, Berlioz saluait le nouveau régime. Il se détachait du régime déchu, des ultras et du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld qui l'avaient protégé.

Hugo, de même, après avoir chanté fêtes royales, naissances, baptêmes et couronnements, chantait, dans la quinzaine, les Glorieuses Journées du peuple :

Frères, et vous aussi vous avez vos journées!
Vos victoires, de chêne et de fleurs couronnées,
Vos civiques lauriers...

Ces vers *A la Jeune France* parurent dans *le Globe*, dès le milieu d'août. Une note les précédait :

« La poésie s'est montrée empressée de célébrer la grandeur des derniers événements : ils étaient faits pour inspirer tous ceux qui ont un cœur et une voix... »

Berlioz, sur sa partition, indique que les unissons de sa *Marseillaise* doivent être chantés par « *Tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines* ».

Il s'agite. Il espère pouvoir donner sa *Tempête* dans un concert du Théâtre Italien; il espère donner sa *Symphonie Fantastique* dans un « immense concert » de ses œuvres; il espère se faire payer à Paris sa pension d'élève de Rome; il espère...

Pour tant d'espoirs, que de courses!

Mais on annonce, enfin, la distribution des prix de Rome. L'incendie de *Sardanapale*, réorchestré, développé, va donc terroriser enfin l'Institut et toucher la mère du « gracieux Ariel ».

Huit jours avant la cérémonie, au *Correspondant*, le lauréat révolutionnaire donne un article :

De la musique classique et de la musique romantique.

Il y déclare : « La musique est le plus libre de tous les arts et celui sur lequel a le plus longtemps pesé la chaîne des préjugés et de l'arbitraire. » Phrase bien naturelle, écrite au lendemain d'une révolution politique... Mais voici ce que Berlioz reprendra et développera toute sa vie : « La musique est l'art *d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits, et doués d'imagination.* Elle ne s'adresse qu'à eux, et voilà pourquoi elle n'est pas faite pour tout le monde. »

Rapidement, le Jeune-France énumère et caractérise quelques éléments de la musique, le rythme, la mélodie et l'harmonie. — Se rappelant sans doute les airs populaires qu'il avait pu entendre ou lire chez une de ses élèves, chez « la fille du riche espagnol » où naguère il se plaisait tant, il avoue :

« Certains airs espagnols que chantent les pauvres en demandant l'aumône ont un tel caractère de mendicité que je connais quelqu'un (*lui-même, sans doute*) qui ne peut les entendre sans éprouver un sentiment

profond de dégoût accompagné d'une violente démangeaison par tout le corps. »

Aveu qui prouve trop bien que « la musique est faite pour les êtres doués d'imagination ».

Dans tout ce début, rien encore ne se rapporte au titre de l'article : *De la musique classique et de la musique romantique.* D'ailleurs, peut-on demander à un jeune artiste de 1830 d'avoir sur lui-même et son époque une idée qui nous satisfasse un siècle plus tard, c'est-à-dire une idée qui réponde aux nôtres?...

S'il faut dégager, préciser, ce qui ne semble pas encore bien net dans cet article, voici sans doute ce qu'on trouvera :

La musique sera romantique à condition d'user d'effets nouveaux et qui agiront vivement sur l'imagination. Les habitants des villes ont très peu le sens musical. Au contraire (Rousseau, retour à la nature), les gens de la campagne, qui chantent en travaillant, qui conservent leurs danses agrestes, tarentelles et autres, ont au moins le sens du rythme et de la mélodie. Quant au « sens harmonique, peu d'hommes l'ont développé naturellement. »

On trouvera donc des effets nouveaux en se servant des mélodies populaires, des rythmes particuliers à telles ou telles danses. Et il ne faut pas dire que ces effets sont mauvais : « Tout dépend de l'emploi. *Il n'y a que des effets, et il faut savoir les employer* » (1).

Des effets nouveaux viennent aussi des perfectionnements des instruments; ils viennent surtout de la manière d'écrire l'orchestre. Weber et Beethoven ont créé un genre vraiment romantique : « Nous l'appellerons, écrit Berlioz, *le genre instrumental*

(1) Nous soulignons. Nous prions le lecteur de ne pas oublier cette phrase de Berlioz.

expressif. » Il aura pour principes de « plaire à l'oreille et d'intéresser l'esprit »; de traduire en musique des « pensées poétiques », de donner « des émotions voluptueuses auxquelles le cœur et l'imagination auront part ». Ce *genre instrumental expressif,*

c'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression; le langage de la musique devient alors extrêmement vague et par là même acquiert plus de puissance sur les êtres doués d'imagination... De là, les effets extraordinaires, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, quatuors, ouvertures, sonates de Weber et de Beethoven. Cela ne ressemble plus à ce qu'on éprouve au théâtre : là on est en présence de l'humanité avec ses passions; ici, un monde nouveau s'ouvre à nos regards; on est transporté dans une sphère d'idées plus élevées, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes, et l'on s'écrie avec Thomas Moore : « O divine musique! Le langage impuissant et faible se « retire devant ta magie. Pourquoi le sentiment parlerait-il « jamais, quand tu peux seule exhaler toute son âme » (1).

Tel était cet article. Peu net, mais que d'autres écrits, et la musique même de Berlioz, aident à préciser. — Il contenait aussi quelques phrases inévitables : « Les romantiques ont mis sur leur bannière *inspiration libre*:... irritation des vieux maîtres et ardeur des jeunes artistes:... Gluck a brisé le joug (?);... mais il fut monotone;... s'il avait eu plus de variété, on pourrait regarder Gluck comme le Shakespeare de la musique... »

Cet article sur *La musique romantique* parut le 22 octobre.

Le 30, on devait officiellement couronner le lauréat de l'Institut et jouer sa scène lyrique.

(1) Lesueur, nous l'avons vu, avait noté cette citation dans ses *Conseils aux jeunes Compositeurs.*

On se met donc à répéter *Sardanapale*.

Mais ce n'est plus la froide scène lyrique de concours, l'officielle page d'écriture, faite pour complaire aux « podagres ». Non. Depuis qu'il a son prix, le Jeune-France ne les craint plus : il a laissé agir son imagination.

— « J'ai ajouté un grand morceau de musique descriptive... J'ai fait revenir au milieu du tumulte de l'incendie tous les motifs de la scène, amoncelés les uns sur les autres : d'un côté, le chant des Bayadères changé (en le modifiant mélodiquement) en cris d'effroi féminins; de l'autre, le morceau de fierté dans lequel *Sardanapale* refuse d'abdiquer la couronne; — puis tout cet effroyable amalgame d'accents de douleur, de cris de désespoir, ce langage orgueilleux;... ce bruissement de flamme aboutissent à un écroulement du palais... — J'AI EU UN SUCCÈS ÉPOUVANTABLE... »

C'était à la répétition, le vendredi 29.

Le lendemain 30, on distribue les prix. Le jeune lauréat est seul; seul, parmi tous ces indifférents, ces étrangers. De sa famille, personne. Et Mme Moke « a tenu bon » : en l'absence des parents du demi-fiancé, elle n'a pas voulu venir. — Et Lesueur est malade, au lit. — Berlioz est seul : « ni père, ni mère, ni maître, ni maîtresse... » Seul, dans une foule de curieux et d'inutiles empressés. La fête enivrante n'est plus, sans Ariel, qu'un insipide enfantillage...

Du moins, le succès de son incendie...

Mais, tout raté.

— « La fin, l'écroulement du palais, le bouquet de mon feu d'artifice, une chose immense, neuve, qui est à moi, que j'ai trouvée, manque! »

Cet effet (écrit Berlioz), c'était une brusque, foudroyante irruption des gros instruments : après avoir compté des silences, cors, timbales, cymbales, grosses

caisses claquaient comme un zigzag d'éclair; et aussitôt l'explosion finale. — Feux et tonnerres! « Le cor ne fait pas sa note », les autres hésitent et se taisent; « rien ne part, rien!!!... Fureur à en mourir!... J'aurais tout exterminé si j'avais pu!... Et Spontini, l'auteur de *la Vestale*, était là, venu exprès pour l'incendie... Et la veille, les gens disaient : *C'est incroyable d'illusion; on croit voir le saut du Kremlin!* »

Serait-ce une cabale? « Mme Lesueur et ses demoiselles ont dans la tête que c'est un coup monté par Berton pour m'empêcher d'écraser autant ses élèves... »

Oh malédiction!

Mais déjà Berlioz s'était entendu avec l'Opéra pour que l'on donnât sa *Tempête*.

On avait parlé du dimanche avant les prix : ainsi *la Tempête* aurait suivi d'un jour l'article sur *La musique romantique*. Pour ce dimanche, aurait-on le temps de répéter?... Le dimanche suivant, lendemain des prix, grande revue de la garde nationale : « Elle occupera, remarque le prudent Jeune-France, elle occupera les Parisiens toute la journée. » Et si le spectacle, à sept heures, commence par l'*Ouverture pour la Tempête*...

Il fut donc décidé qu'on remettrait *la Tempête* à quinzaine : ce serait pour le 7 novembre, dans un concert au bénéfice de la caisse des pensions du théâtre, et au milieu même de ce « concert extraordinaire ».

— « Quelle fête pour ma chère Camille, qui n'a jamais entendu de ma musique!... »

Aussitôt, courses, visites, démarches.

Pour cette *Tempête* shakespearienne, il a rédigé un programme, c'est-à-dire un communiqué pour la presse. Déjà il a su le faire reproduire par Fétis dans *la Revue Musicale*, le jour même du prix.

Il entraîne des amis, et de vieux maîtres, à ses répétitions. Spontini lui-même, si rèche, y vient. Et Berlioz ne néglige pas Adolphe Adam, le futur auteur du *Chalet :* « Si vous êtes assez bon, lui écrit-il, pour vous intéresser à mes compositions, je vous engage à venir à l'Opéra... Ma cantate ne représente pas du tout ma pensée intime;... lieux communs, instrumentations triviales que j'ai été forcé d'écrire pour avoir le prix... Mais, dans mon ouverture pour le drame de *la Tempête,* de Shakespeare, je parlerai ma langue, je n'aura pas de bâillon » (1).

Cependant il répandait dans les journaux son « communiqué », son programme.

Si bien que la veille, le malicieux *Courrier des Théâtres* : « ... A l'Opéra, entre les deux pièces, on exécutera de la musique de M. Hector Berlioz, dont on publie, à ce sujet, le singulier *programme* suivant. Nous n'y ajouterons pas de réflexions; le public en fera bien assez sans nous. » — Le *Courrier* citait le programme de Berlioz et ajoutait : « Lecteurs, qu'en dites-vous? »

Le sévère Fétis, dans sa *Revue Musicale,* s'était contenté de mettre sous le programme : « Communiqué par l'auteur » (2).

Enfin, pour le 7, tout est prêt. Berlioz s'est procuré les instruments de cuivre qui manquaient à l'Opéra, et l'harmonica, et les quatre pianistes... L'un d'eux était-il Ferdinand Hiller?

Oh! cette *Tempête!...* « Neuf, jeune, étrange, grand, doux, tendre, éclatant : voilà ce que c'est! »

(1) Autographes publiés par M. Giuseppe Roberti. (*Rivista musicale italiana,* 1904.)

(2) Ce programme va passer tout entier dans notre analyse. D'ailleurs, Berlioz ne s'occupera plus de ce programme dès qu'il l'aura communiqué à la presse. Musique à programme, musique à réclame?... Schumann (on l'a vu p. 427) n'était pas loin de le penser.

Ainsi pensait l'auteur.

Le dimanche 7, un peu avant *la Tempête*, éclate dans Paris un orage formidable. Qui viendra? Les gens à équipage, les élégants ne retournent pas encore, depuis les Glorieuses, dans les théâtres qui sont presque vides. Les anciens ultras, les nobles riches et de vieille souche font ce qu'ils peuvent contre ce « Roi des Français », ce banquier Laffitte et cette cocarde tricolore : ils paient des manifestants, et ils restent chez eux; ils boudent. Les autres auditeurs, de moindre mondanité, viendront-ils? Sous l'orage, les rues sont des cloaques, des bourbiers. Comment aller à pied par ces rues fangeuses : presque pas de trottoirs; ruisseaux en pleine chaussée, descentes de gouttières qui dardent leur jet à la hauteur des mollets... Et quelles voitures trouver? Peu de fiacres. Les omnibus, tout récents, petits, étroits, passent rarement; et comment une tranquille bourgeoise, qui se hausse vers l'élégance, femme de quelque nouveau promu de la garde nationale, — comment s'y risquerait-elle par cette pluie, avec sa vaste jupe, ses manches à gigot, ses anglaises en torsade qui retombent sur les tempes, et son édifice de cheveux *à la girafe* couronné par un très haut peigne d'écaille, — si haut, ce peigne, sur ses longues dents qui ne mordent que du bout dans les cheveux, — si haut qu'il a l'air d'un petit dôme transparent sur de fragiles colonnettes.

Enfer et dérision! Quel orage!

Rue Lepelletier, à l'Opéra, malgré l'annonce d'un « concert extraordinaire », la salle fut presque déserte pour *la Tempête*.

— « O Camille!... A sa taille élancée, à son vol capricieux, à sa grâce enivrante, à son génie musical, j'ai reconnu l'Ariel de Shakespeare. Mes idées poétiques tournées vers le drame de *la Tempête* m'ont inspiré

une ouverture gigantesque d'un genre entièrement neuf! »

GRANDE OUVERTURE POUR LA TEMPÊTE
Drame de William Shakespeare

Après les Trois Glorieuses et la fuite de Charles X en Angleterre; *la Tempête* de Shakespeare était vraiment d'actualité : on y voyait, réfugié dans une île, un prince dépossédé par un parent. Mais, pour écrire une grande ouverture descriptive, d'autres choses encore avaient plu au Jeune-France; les unes pittoresques, les autres intimes : « Un magicien qui trouble et apaise à son gré les éléments; de gracieux esprits qui lui obéissent; Caliban et ses grognements caverneux; une vierge timide, un jeune homme passionné » : le gracieux Ariel et... Berlioz.

« Cette ouverture, dit le programme communiqué aux journaux par l'auteur, est divisée en quatre parties, liées néanmoins entre elles et ne formant qu'un seul morceau : le *Prologue*, la *Tempête*, l'*Action*, et le *Dénouement*. »

Le *Prologue* (1).

D'abord l'orchestre seul.

C'est un enchantement visible, une féerie de sonorités.

Blancheurs; brume incertaine dans le ciel blanc; flottement du blanc dans le blanc... Il grésille, sur les chanterelles de quatre violons soli, des triples croches, voletantes, minuscules, et que les sourdines font plus aériennes encore... Aube argentée : la lueur mourante des étoiles, dans la brume, semble une

(1) Le manuscrit de la partition d'orchestre porte le mot *Introduction*.

phosphorescence pâle... Flûtes, clarinettes, glissent des arpèges rapides, légers, fluides; les notes les plus cristallines du piano montent en fusées de triolets, et tremblent, à l'extrême aigu, en trilles irisés... Poudroiement de blancheurs et de lumières, où s'allongent maintenant, ténues, impalpables, miroitantes, les longues et hautes notes des quatre chanterelles, tels des fils de la vierge qui ondulent sous la caresse de l'aurore.

Certes, cette féerie que Berlioz, par l'échantillonnage des sonorités, suscitait dès le début chez les auditeurs « sensibles et doués d'imagination », c'était bien chose nouvelle, toute de génie.

Si même, au lieu d'entendre la musique, au lieu de laisser jouer en nous le poème de ses enchantements, — si l'on se contente de lire la note écrite, peut-être faut-il encore convenir que le musicien romantique innovait en ce qui est du métier : il employait le piano comme instrument d'orchestre.

Il innovait, car il ne connaissait pas, sans aucun doute, la *Fantaisie pour chœur, piano et orchestre*, écrite par Beethoven avant de commencer la *Symphonie avec chœurs* (1).

Il ne devait pas savoir, non plus, tout le parti que Rameau avait tiré du clavecin dans tel accompagnement de ses opéras, — Rameau, et plus encore Mozart (utilisant même le piano), soit au théâtre pour accompagner des récitatifs, soit surtout dans la musique de

(1) En août 1830, Berlioz écrit que sa *Tempête* orchestre, piano et chœurs) est un « morceau d'un genre nouveau ». Mais c'est dans une lettre à ce bon provincial d'Humbert Ferrand.

En 1844, dans le *Traité d'Instrumentation*, il donnera comme un « cas unique » cet emploi du piano comme instrument d'orchestre.

Pourtant, dès 1830, Hiller, — dès 1831, Mendelssohn, — et plus tard Liszt, auront bien dû lui signaler cette *Fantaisie* de Beethoven. Nous verrons que, vers 1850, Berlioz la fera répéter à la *Philharmonique* (papiers inédits).

chambre et les concertos. Cela n'était pas de l'orchestre, si par *orchestre* on désigne seulement une manière de grouper les sons par grandes masses, pour de violents effets d'opposition et afin de frapper à la fois beaucoup d'auditeurs dispersés dans un vaste local. Mais peut-on dire que ce n'était pas de la musique; peut-on dire qu'au point de vue purement musical, Berlioz trouvait là une chose nouvelle?... Par bonheur, il ignorait ces diverses musiques, et pouvait croire que la sienne était « d'un genre entièrement neuf ». Elle était nouvelle surtout comme suggestion pittoresque.

D'ailleurs, ne connaissait-il pas les concertos de Beethoven et notamment celui en *mi bémol?* Ferdinand Hiller l'avait joué, voilà deux ans, au premier concert du Jeune-France « foudroyé »... Or, dans les concertos de Beethoven, le piano dialogue avec l'orchestre : maints développements épisodiques font ressortir de quelles ressources peut être le piano comme instrument d'orchestre. Plus tard, dans son *Traité* (1844), Berlioz le reconnaîtra. Mais, au ravissement avec lequel, en 1830, il parle de son innovation, on se laisse persuader qu'il a ici, dès le *Prologue* de *la Tempête,* le mérite de la découverte.

Et pourquoi pas? Son génie de coloriste, d'évocateur par les sonorités, est curieux, impatient de tenter des voies nouvelles. — Tout corps sonore, si le compositeur daigne le mettre en œuvre, peut devenir un instrument de musique, un instrument d'orchestre ; telle est la conviction de Berlioz. Pourquoi le piano, avec son merveilleux mécanisme, ne serait-il pas un de ces corps sonores?... Et comme il convenait bien à Miranda et surtout au « gracieux Ariel »! Cet Ariel même était pianiste... Arguments plus sérieux : Camille Moke plaisait fort à Berlioz quand elle jouait *l'Orage,* de Steibelt; et puis, pour accompagner le chœur des

Esprits de l'Air (qui voltigent, dans *la Tempête* de Shakespeare, autour de Miranda), seules convenaient les sonorités argentines et la rapidité du piano : fatalement, le génial coloriste devait les mettre en œuvre. Il voulait un « grésillement harmonieux », une sonorité légère, cristalline, fugace, « sylphidique... » Aux arpèges voletants des flûtes, aux chanterelles suraiguës et à leurs notes de lumière que les sourdines crépusculisent, il ne pouvait qu'ajouter les notes argentines du piano, ces gammes, flèches de diamant, ces trilles, paillettes pâles, gouttelettes irisées...

Miranda, vien' chi t'è destinato sposo.

Les Esprits de l'Air chantent en italien... Pourquoi pas? L'italien était alors, dans les théâtres où l'on chante, une langue internationale : si l'on donne, en Angleterre, cette *Tempête* shakespearienne, l'italien sera admis des Anglais. Et puis, bien que ce soit la langue des ouvrages *dilettanti* et rossinistes, cette langue est fort propre à être chantée... Du reste, dès qu'on entend de la musique, l'émotion vient plus de la musique que des paroles...

Les Esprits de l'Air, ce sont ici des voix de femmes, et des ténors. Leur lente, leur ondulante mélodie glisse ses notes claires sur la blancheur lumineuse, aérienne de l'orchestre. « Soumis aux ordres d'Ariel, commente le programme, ils prédisent à Miranda l'arrivée de son futur amant. Voici la traduction du chœur : *Miranda, Miranda, l'époux qui t'est destiné s'avance...* »

Tout à coup, les contrebasses mugissent, les violoncelles, les altos montent, retombent, sorte de soubresaut de l'ombre; la caisse retentit à coups inquiets; d'aigres flûtes sifflent, stridentes, rapides comme des oiseaux fuyant devant l'orage; cors, trombones étouffent des accords rauques; des rythmes différents

se heurtent... Est-ce Caliban? Est-ce la *Tempête?* Est-ce l'un et l'autre?...

Le programme précise : « *la Tempête* (deuxième partie) jette, sur le rivage de l'île enchantée, le vaisseau sur lequel se trouvent le roi de Naples et son fils. »

En effet, des gammes secouent cette sombre masse sonore, rafales de vent qui brassent les ténèbres. Une lente progression chromatique, se gonflant dans la dernière convulsion d'un crescendo formidable,...

Plus rien!

Une brusque déchirure laisse voir un infini de lumière, c'est-à-dire le papillotement du début : chanterelles grésillantes, arpèges cristallins des flûtes, trilles « sylphides » du piano... Les Esprits de l'Air :

> Miranda, e desso e tuo sposo sii felice!
> (O Miranda, toi et ton époux, soyez heureux!)

Ils le chantent mais avec trouble, *agitato.* Car voici Caliban.

Troisième partie, l'*Action.*

Il vient, Caliban, précédé de grognements farouches. Bassons, altos et basses. Rythme lourd, titubant; marche horrible d'un monstre qui traîne derrière lui l'écho des cavernes. Pauvre Miranda! Gémis, maintenant!... Des lambeaux de la mélodie qui, naguère, accompagnait ton nom, passent déchiquetés, d'un instrument à l'autre; et les basses sanglotent avec terreur.

Saute de tonalité; heurt d'accords;... est-ce une dernière violence?...

— « Oh, Caliban! » gémissent les Esprits de l'Air.

Alors, secoué, brisé, revient le thème qui jadis était si cher à ton cœur quand les esprits te disaient :

> Miranda, e desso e tuo sposo sii felice!

Etre heureuse, et Caliban est ton maître!

Adieu, Miranda, nous ne verrons pas de fleur plus douce, *addio, addio, dolce fiore...*

Et voici de nouveau les chanterelles suraiguës, aériennes sous leurs sourdines; voici, aux pianos et aux flûtes, le poudroiement argenté, l'aube chatoyante des arpèges et des trilles. Adieu, sylphidique Miranda...

Pour clore, un tutti (un peu à l'italienne), mais heurté, plein de feu, entraînant, pimpant. Un journaliste ami l'appellera une « marche ».

D'ailleurs, pour cette quatrième partie, voici le programme :

« Au *Dénouement*, Prospero est reconnu duc de Milan; le roi de Naples, Miranda et Prospero montent sur le vaisseau royal, au bruit des fanfares et des cris de joie de tout l'équipage. »

Telle était cette *Tempête*.

Ingénieuse, mouvementée, dramatique, pleine de trouvailles, d'expédients pittoresques et de « changements à vue » qui sont là pour tenir lieu de développements, — curieuse musique fort capable d'amuser ou d'agacer les musiciens, fort capable aussi de séduire les « auditeurs sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination », artistes, littérateurs, poètes et même les dandys, les lions, en un mot toute l'élite chevelue qui aspirait, en 1830, à se séparer de l'anonyme foule des « bourgeois ».

Le programme, le « communiqué » du Jeune-France n'était-il qu'une ingénieuse réclame, — ce que le mélancolique et tendre, le sévère Schumann appellera « un indigne prospectus qui sent le charlatan? »

N'était-il pas plutôt une analyse assez sincère et témoignant des intentions de l'auteur?

Un tel programme précisait ce que Berlioz souhai-

tait de faire, ce qu'il venait de réussir dans la *Fantastique* et ce qu'il réussira encore dans d'autres œuvres, mieux que dans cette *Tempête*, — à savoir, cette musique nouvelle, romantique, qu'il appelait alors *genre instrumental expressif*, et qu'on appellera par la suite *poème symphonique*.

En effet, Berlioz tend à substituer, — et depuis la *Symphonie Fantastique* il substitue déjà, — à la conception purement symphonique, une conception à la fois symphonique et poétique et même littéraire. Bien plus, cette poésie ou cette littérature qu'il unit à la musique, suscite encore la vision d'un drame tout en mouvements, en gestes expressifs, parmi des décors pittoresques, caractéristiques, et qui changent coup sur coup.

Que de choses, dira-t-on, Berlioz prétend confier à de petits signes noirs espacés sur du papier réglé!...

Les notes, répondrait-il, ne sont que des signes, elles représentent des sons; ceux-ci, transfigurés par le génie, et perçus par des « êtres sensibles, intelligents et doués d'imagination », agissent sur toutes les facultés de l'âme; ils entraînent l'âme entière, avec une fougue passionnée, dans les indéfinies perspectives du rêve.

Cela, le programme même de *la Tempête* l'indique. Car voici ce que Berlioz se proposait de faire dans une seule partie de son ouverture, dans l'*Action*. De fait c'étaient des suggestions multiples et diverses : « Le compositeur a cherché à tracer quelques-uns des principaux caractères du drame shakespearien, la passion timide du jeune Ferdinand, la candeur virginale de Miranda, la brutalité du monstre sauvage Caliban, la majesté menaçante de Prospero, et les tendres adieux des Esprits de l'Air à leur protégée Miranda...»

Certes, les ressources expressives de la musique

sont presque illimitées, et même dans la nuance « La passion timide » ne sera pas « la candeur virginale » pour un musicien de génie, tel Berlioz. Mais que sera, pour lui et pour l'auditeur, « la majesté menaçante d'un magicien »? Des combinaisons sonores pourront encore l'exprimer : mais par quelle confusion de la littérature et de la musique, par quel adultère, où chacun des deux arts risque de contaminer l'autre?..

En 1830, avec le romantisme, on commence de se plaire à ce mélange des arts. La poésie, et même la prose, deviennent comme une musique; bien plus, elles deviennent comme une musique qui suscite, par ses sonorités, une vision de couleur. Et néanmoins, prose et poésie gardent leur couleur propre, leur plastique verbale. — Quant à la musique, elle devient pittoresque, dramatique, « hypocritique... »

Suggestion, dira-t-on, association d'états d'âme... Et tel esprit à la française, tel fils de Voltaire, s'écriera : erreur, confusion des langues....

Que dire pour être juste?... En ceci, chacun juge avec ses sens, avec ses préférences esthétiques : un tel jugement, quand on l'exprime avec des mots abstraits, on croit le motiver par des principes. En effet, il revêt alors ce caractère auguste et incompréhensible qui convient aux origines de toute chose. Hélas, malgré les artifices de la dialectique, les principes esthétiques restent ce qu'ils sont; et ils ne sont guère que des habitudes sentimentales. Or, depuis un siècle environ, nous nous plaisons, diront certains, à ce mélange des arts, à cette confusion des langues. La pureté classique, bien entendu, nous plaît aussi Mais nous la trouvons froide; ou bien quand nous l'aimons,

Portrait de Camille Moke. — Le portrait ci-contre reproduit la lithographie originale d'Alophe. — (Bibliothèque de l'Opéra.)

nous lui prêtons de notre âme, et si ingénûment que la pureté classique s'altère mais nous plaît mieux. Âmes complexes, souples, frémissantes, un art nous séduit s'il nous donne encore les sensations et les rêves des autres arts... Qu'y faire?... Nous sommes ainsi.

Ainsi, du moins, doivent être et doivent parler les véritables berlioziens.

Quoi qu'il en soit de ces questions insolubles, voici un fait. Dans le Paris de 1830 (au lendemain des Trois Glorieuses et de *Fra Diavolo*), qu'un lauréat de l'Institut, fît entendre cette *Tempête*, si nouvelle, si curieuse, — vraiment, c'était prouver que la nature avait fait naître, et les circonstances développé, un homme bien extraordinaire.

Cette preuve évidente, palpable, à qui fut-elle donnée? La salle de l'Opéra, le 7 novembre, était presque vide...

N'importe. Berlioz mande au bon Ferrand tout le succès de *la Tempête*, et il ajoute : « Fétis, dans *la Revue Musicale*, m'a fait deux articles superbes. »

A dire vrai, Fétis avait publié, comme annonce, le « communiqué de l'auteur ». Comme compte rendu, il écrivit un article aimable et tel qu'un homme instruit en peut écrire quand il est pressé : louanges vagues, critiques vagues, et, çà et là, quelques mots techniques pour saupoudrer le tout.

Le fidèle *Corsaire* refléta mieux les intentions de l'auteur même :

« Vaste composition d'un genre tout à fait original, pleine d'effets gracieux et pittoresques... deux pianos et harmonica,... contrastes heureux qui prouvent que l'auteur possède plus d'un style... »

Et de nouveau, toute la journée, des courses à

travers Paris. Sa Camille, son Ariel, l'aura-t-il? La coquette se dérobe encore au mariage; la mère, tout indulgente, hésite devant cette démarche publique et qui a l'air définitive : la mère de la virtuose nourrit de plus grands espoirs pour son ange (le premier talent de l'Europe!)

Le temps presse : dans cinq semaines, fin décembre 1830, le jeune prix de Rome doit être hors du royaume de Louis-Philippe. Sinon, il perd sa pension. Et cette pension, c'est mille écus pendant cinq ans, avec le logement à Rome, des indemnités pour frais de voyage ou autres, qu'on peut grapiller sous bien des prétextes... Bien plus, on est estampillé « musicien officiel », ce qui est inappréciable dans un pays où le gouvernement nomme à de nombreux emplois musicaux et subventionne les théâtres de musique.

Perdu, tout cela, s'il ne part dans un mois.

S'il part, ne perdra-t-il pas son Ariel, gracieux mais volage?

La coquette l'aimait-elle? — Quant à lui, il l'aimait de tout son être, de toute l'ardeur de sa sensibilité et de son imagination. Alors, il croyait qu'Elle était, pour lui, toute sa vie. Pour Camille, Hector n'était sans doute qu'une agréable distraction, entre deux autres. Usé le charme de la surprise, la coquette pouvait-elle rester attachée à ce volcanique amant? Elle, en musique, elle préférait le joli au beau, c'est-à-dire (1830!) au dramatique et au passionné. Elle n'aimait pas Spontini! Hector le voyait-il, aussitôt « son ange » devenait une femme vulgaire; « l'artiste supérieure retombait au niveau des amateurs ignorants et superficiels qui veulent que l'art les amuse;... elle n'était plus qu'une forme gracieuse sans intelligence et sans âme; la musicienne avait des doigts agiles,... et rien de plus. »

Et cela même, dans le cœur d'Hector, faisait de nouvelles tempêtes : « Feux et tonnerres! »

Et la coquette riait.

Elle riait!... « Avez-vous jamais remarqué, écrira-t-il, tout ce que le rire éclatant a d'odieux dans certaines femmes?... Pour moi (continuera-t-il), c'est l'indice le plus sûr de la sécheresse de cœur, de l'égoïsme et de la coquetterie... Ironie indécente! Leur voix prend alors un timbre incisif, effronté, impudique, d'autant plus haïssable que la femme est plus jeune et plus jolie; en pareille occasion, je comprends les délices du meurtre, et je cherche machinalement sous ma main l'oreiller d'Othello! »

Alors (25 novembre) mourut un « podagre », c'est-à-dire un membre de l'Institut. Un de moins! C'était Catel. Il avait tenu, au Conservatoire, une classe d'harmonie. L'année précédente, à l'Institut, avec Berton, Boïeldieu et les autres « podagres », il avait fait ajourner le prix de l'élève Berlioz!

Ah! cet enterrement, ces discours, quelle comédie, quelle platitude! Ce Cherubini, « l'illustre vieillard », qui pour faire prendre patience aux vivants, annonce qu'il va bientôt rejoindre le mort! « Enfer et dérision! » Pleutrerie de ces fonctionnaires qui se tiennent les coudes derrière un corbillard! Dans leurs discours, même ponts-neufs que dans leur musique, et c'est là ce qu'ils voudraient forcer les Jeune-France d'imiter! « Terre et ciel! » Dans le discours de Berton, quel finale sirupeux : « Toute la vie de Catel s'écoula dou-« cement : les goûts les plus simples, les plus mo-« destes en faisaient le charme. Il la passait alter-« nativement entre la culture des arts et celle des « fleurs. L'ambition n'eut jamais d'empire sur son « âme; et ce qu'il eut d'honneurs, en ce bas monde,

« vint toujours le chercher sans que jamais il y eût « songé; c'est de lui que l'on pourrait dire :

Sans vanité, sans fiel, sans petites humeurs,
La douceur de ses chants peint celle de ses mœurs.

« Adieu, Catel; adieu, notre ami, notre camarade! « Repose en paix; repose du sommeil de l'hon- « nête homme. Que cette terre te soit légère : du « séjour éthéré vois nos pleurs, entends nos regrets; « que ton âme s'élève avec confiance au sein de « l'Eternel! »

Tout cela était assez loin de « l'oreiller d'Othello », et du *Sabbat* de *la Fantastique.* Quel contraste entre les flamboyants et les grisâtres, entre les Jeune-France sataniques, byroniens, hoffmanesques, — et les académiques, « ces cagous et ces marmiteux! »

Pour donner la *Symphonie Fantastique*, il se présente une occasion excellente. Ce roman musical, en cinq épisodes, va tout à coup profiter d'une merveilleuse publicité : le 5 décembre, l'Opéra doit donner une représentation extraordinaire au bénéfice d'Harriett Smithson. Donc, le 5 décembre, au Conservatoire, Berlioz donnera sa *Symphonie Fantastique,* commentée par le programme, et où l'on entend, où l'on voit passer l'*idée fixe* d'abord en Ophélia, puis en « fille Smithson » :

— « Tout le monde sait mon histoire. »

Mme Moke hésita fort à venir à ce concert : « Elle mourait de peur de ce qu'elle appelait *mon extravagant programme...* »

Mais la coquette, la curieuse Camille, l'entraîna.

Dans la salle du Conservatoire, le 5 décembre, un orchestre d'une centaine de musiciens se réunit pour le concert du jeune « prix de Rome ». Ils étaient

venus gratuitement : d'après l'affiche, on donnait le concert du lauréat « au profit des victimes de Juillet. » Ce nombreux orchestre fit entendre l'*Ouverture des Francs-Juges*, l'*Hymne et Chœur Guerrier* (des *Mélodies Irlandaises*), la *Grande Scène de Sardanapale* et la *Symphonie Fantastique*. En intermède, Chrétien Uhran, le violoniste mystique, jouait un solo. Chef d'orchestre, Habeneck.

Le programme de la *Symphonie*, tout au long, était imprimé sur des feuilles roses ou jaunes, d'un petit format élégant, maniable, et facile à emporter, à garder.

A cette époque, toute chose imprimée avait une valeur, une portée morale dont nous pouvons à peine (un siècle après) nous rendre compte. Alors, peu de livres; alors, peu de journaux, et chers, non pas vendus au numéro, mais servis à des abonnés qui ont vraiment le temps de les lire; alors, à Paris (comme aujourd'hui dans une sous-préfecture), on allait volontiers lire les journaux au café, à l'estaminet; et là, tout en fumant (fumer dans la rue était de mauvais ton), on commentait les feuilles avec des amis. Peu de réclames: quant aux nouvelles qui font sensation, peu de chose, presque rien de l'étranger, et le monde dont on parle alors, borné, en quelque sorte, à l'Europe. Vraiment, le papier imprimé avait un ascendant, une prise sur le lecteur, que nous ne connaissons plus. Aujourd'hui, dans les concerts, on nous encombre les mains d'innombrables prospectus, brochures farcies de feuilles volantes où l'on exalte les mérites des virtuoses, des pâtes pour le visage et des phonographes: moins nous lisons ces papiers, plus les agents de publicité les multiplient : au concert, notre premier soin en nous asseyant est de nous débarrasser de toutes ces réclames. — Mais, en 1830, la petite feuille rose,

pliée en deux, et contenant le *programme* de *la Fantastique*, équivalait à un véritable événement : elle fournissait, dans le petit monde à part, dans la petite province des musiciens, un admirable sujet de conversation.

Et quelle salle, pour cette première de *la Fantastique!*

Les Jeune-France, les merveilleux, chevelus, avec la barbe en collier, ou avec les côtelettes (comme Berlioz), ou avec la moustache et l'impériale, tandis que les académiques étaient, comme il convient, chauves et glabres!

Les Jeune-France portaient la redingote de drap vert, ou ponceau, avec collet de velours, sanglée à la taille et laissant flotter d'amples basques. De la cravate noire (bouillonnant comme une turgescence de ténèbres), sortaient les deux pointes du col, aiguës, blanches; et par l'échancrure de la redingote, dont les larges revers faisaient schall, brillaient des boutons d'or, sur le gilet de poil de chèvre. Le pantalon, tiré par les sous-pieds, était brun, gris ou bleu. D'autres Jeune-France portaient l'habit, non pas noir, mais couleur cendre, couleur puce ou « poussière de ruines »; cet habit, boutonné à la ceinture; et, par dessous, d'une couleur tranchante ou tout blanc, dépassait le gilet dont on voyait la largeur de deux ou trois boutons. Il était fashionable, alors, d'avoir à la main une canne avec gland. Mais la fantaisie de chacun se donnait surtout carrière dans les arabesques des rubans, soutaches et brandebourgs; on les tordait, on les entrelaçait, on les tarabiscotait par des gaufrages au petit fer. Certains merveilleux rejetaient sur leurs épaules, d'un geste à la Velasquez, la vaste cape couleur de muraille, qu'ils avaient applaudie dans *Hernani ou l'Honneur Castillan;* d'autres, à la Rubens, retroussaient galamment les larges bords de leur chapeau

de feutre. Mais quelle joie, lorsqu'ils pouvaient avoir l'air féroce, foudroyé, dantesque et byronien! Ah! si leur visage, tout rose du sang des philistins et des bourgeois qui sont leurs pères, — si leur visage avait pu devenir, enfin, fauve comme un cuir de Cordoue où les ors auraient été figurés par les coulées bilieuses des passions fatales!

Les femmes avaient d'immenses chapeaux. — Plus de capotes, comme sous la Restauration dévote. Ou, tout au moins, les capotes dégageaient le visage, toutes grandes, relevées, verticales, d'où retombait, flottant, un long voile de blonde. On aimait aussi les grands bérets de gaze, jetés de travers comme une vaste auréole biaise, et qui dardaient une longue aigrette courbe, tandis qu'une vaste plume, à la castillane, caressait, de son duvetis écumeux, la nacre de la nuque toute nue. D'autres fois, de fastueux panaches, imposants, s'amoncelaient sur le sommet du chapeau; et de larges rubans, à longues effiloches d'or, descendaient sur l'épaule en nappe soyeuse comme l'eau d'une cascade.

Toutes les formes du corsage développaient, amplifiaient, magnifiaient la ligne retombante des épaules.

La mode était d'être mince, élancée, « sylphidique », fluide, — mais dans une grande somptuosité de fanfreluches. Pour être « sylphidiques », les lionnes d'alors ne mangeaient plus, disaient-elles, et ne buvaient plus : elles le prouvaient, aux dîners d'apparat, en mettant leurs gants dans leur verre. Voilà vingt ans, leurs mères s'étaient efforcées d'être des Junon : l'empereur aimait les fortes femmes... En 1830, il fallait être un sylphe, un Ariel. Les Junon de cinquante ans appelaient leur fille « mon ange ». Dans les romances, voltigeaient, sur les fleurs baignées de lune, elfes, gnomes et feux follets : un journal de modes allait

changer son nom pour s'appeler *le Sylphe*... Harriett Smithson, l'ancienne Ophélia, avec ses amples formes et sa mimique débordante, n'avait vraiment plus le physique à la mode...

Autour de ces apparitions, les manches bouffaient, immenses ballons d'où jaillissaient les poignets, gantés par l'étoffe au plus juste. Sur les manches bouffantes, de molles retombées de dentelles, ou bien de vastes collets, ou encore le multiple tuyotis d'un canezou de mousseline... Et de ces fanfreluches, svelte, nue, émouvante de grâce et de fragilité, la minceur du cou saillissait, pistil frêle entre des pétales épanouis. — Parfois, à l'espagnole, une fraise arrondissait son bouillonné tout blanc.

Et les jupes, sur ces femmes-sylphes, sur ces Ariel, combien elles étaient trompeuses, inquiétantes! A la taille, toutes collantes, elles dessinaient très bien le galbe et les voluptueuses ondulations des hanches. Puis, mollement, elles retombaient, trop rondes, noyant toute ligne dans leur vaste cloche : c'était comme une tulipe trop ouverte, et infléchie. Mais, assez courte, la jupe laissait voir le mignon va-et-vient des petits pieds qui marchent : souliers découverts, bas à jours.

Modes délicieuses, exquise et provocante mise en beauté de la beauté des femmes, — cela peut paraître bien étranger à une symphonie, même fantastique. Et pourtant, quand un artiste met dans son œuvre ses amours mêmes, et quand sa génération y revit, avec une part d'humanité générale, mais aussi avec ce qu'elle-même a de plus particulier, — comment ne pas céder au désir de revoir quelle fut alors la femme, quel aspect passager, unique, revêtit, pour un moment, l'éternel féminin?... C'était d'une fantaisie charmeresse; c'était divers, multiple, cela flottait,

ondoyait : décor vivant, férie aérienne de couleurs et de lignes, — enchantement où il y avait une fleur.

Devant ce public, *la Fantastique* et les autres compositions de Berlioz eurent un succès furieux, effroyable.

Alors, les termes d'admiration, les termes « Jeune-France » étaient : « phosphorescent, flamboyant, stupéfiant, annihilant, pyramidal, transcendental.... » et il y en avait bien d'autres encore, parmi lesquels Berlioz même chérissait « babylonien et foudroyant, entraînant, irrésistible, monstrueux et shakespearien, ninivite, pharaonique, satanique et volcanique ».

Donc le succès fut « satanique, furieux, effroyable, épouvantable ».

Le public, peu musicien, comprenait-il la véritable valeur de ces œuvres « d'un genre nouveau »?

Du moins, il avait l'intelligence, telle quelle, de l'enthousiasme. Entraîné par les jeunes amis de l'auteur, il trépignait d'admiration. — Le *programme* avait plu : dans la musique, on reconnaissait la sentimentalité à la mode.

Le Figaro, tout dévoué à Berlioz :

« Cette *Symphonie fantastique* est la bizarrerie la plus monstrueuse qu'on puisse imaginer... Cinq ou six salves d'applaudissemens et de trépignemens d'admiration ont dédommagé M. Berlioz des obstacles sans nombre dont la routine a hérissé les premiers pas de sa carrière. »

Et le sévère Fétis, dans sa *Revue Musicale* :

« Le concert de M. Berlioz avait attiré grand nombre d'amateurs, d'artistes et de curieux. Ce jeune musicien, poussé par son instinct vers une route nouvelle, a de nombreux partisans parmi la jeunesse, toujours avide de nouveautés... C'est une composition fort extraordinaire que cette *Symphonie fantastique*. Le génie des effets neufs s'y manifeste de la manière la plus évidente, et deux parties

(*le Bal, la Marche au Supplice*), annoncent une imagination vaste; enfin, on y trouve une physionomie individuelle prononcée, en dehors des formes ordinaires de l'art ; mais, en général, cette musique excite plutôt l'étonnement que le plaisir. . »

Et Fétis, après avoir signalé les incontestables progrès du lauréat, lui conseillait de « charmer l'oreille ». Conseils qui ne seront pas perdus : Berlioz, pendant longtemps, fera des corrections à sa *Fantastique*, et s'efforcera d'y apporter le soin et l'art d'un puriste.

Le concert d'Hector Berlioz, au Conservatoire, avait-il commencé exactement à deux heures? A peine fini, commençait à l'Opéra (sept heures) le bénéfice d'Harriett Smithson. De l'un à l'autre, les musiciens d'orchestre avaient si peu de temps pour dîner, qu'Habeneck dut refuser de bisser la *Marche au Supplice*. Autour de l'ancienne Ophélia, dans les coulisses du théâtre, on commenta beaucoup, sans aucun doute, *la Fantastique*, « roman musical ».

La Comédie-Française, jouant *la Jeune Femme Colère;* — les Variétés, jouant *l'Ours et le Pacha* avec un supplément musical, — la Malibran, enfin, avaient promis leur concours. Cette réunion d'artistes « qui avaient voulu employer leurs talens à dédommager une étrangère des pertes qu'elle avait faites, était de nature à piquer la curiosité, malgré le dimanche » (*Courrier*). Chose rare : à ce bénéfice, tout ce qu'on avait annoncé fut offert au public.

La tragédienne irlandaise, à l'Opéra, était d'un emploi difficile; elle parut dans *la Muette*. Mais le rôle de Fenella, rôle muet, avait été très bien établi par Mlle Noblet. — Harriett Smithson réussit peu. « Elle réussit plus avec les gestes de sa devancière, qui

étaient suffisants, qu'avec les siens propres qui étaient de trop. »

La recette fut environ de 15,000 francs (1).

Berlioz vint-il au bénéfice de la malheureuse Harriett Smithson? Après son triomphe de l'après-midi, quelle agitation parmi les musiciens s'il s'était montré à l'Opéra, quelle effervescence, quel succès de curiosité, et de scandale! La « fille » Smithson!...

Liszt, qui le connaissait depuis peu, était enflammé d'enthousiasme : de force, le tout jeune et célèbre pianiste l'emmena dîner chez lui. — Peut-être le Jeune-France aurait-il préféré demeurer près de son « gracieux Ariel » : Camille, et même Mme Moke lui semblaient « consternées d'admiration. »

Quelques jours après, Mme Moke consentit à fiancer son « ange » avec Berlioz.

Elle appelait déjà Berlioz « mon gendre ». Et Camille, depuis qu'elle avait entendu le *Sabbat*, n'appelait plus son Hector que « mon cher Lucifer, mon beau Satan!... »

Consentement arraché par la musique : Harriett Smithson inspira *la Fantastique;* — huit mois après, *la Fantastique* conquérait « le gracieux Ariel ».

Était-il conquis? Qu'allait faire la coquette Camille, en attendant le mariage?

Le mariage était pour Pâques, non pas l'année prochaine, mais en 1832.

Et Mme Moke, pratique, prévoyante, ne voulait pas que le jeune prix de Rome renonçât à la pension : pour cela, qu'il reste au moins un an en Italie, et qu'il parte avant le 1er janvier 1831, dans trois semaines.

(1) Journaux. Mais, aux Archives de l'Opéra, je n'ai encore vu que l'affiche de ce bénéfice.

Berlioz, malgré sa douleur tumultueuse, avait confiance. — Confiance entière, tranquille?... Non, sans doute. En lui, comme dans sa musique, des à-coups, des sursauts, des sautes d'âmes. « Volcanismes! » Tantôt « volcanismes » d'amour, tantôt « volcanismes » de jalousie. — A sa famille, il annonce ses fiançailles avec un tel emportement de bonheur, que sa sœur Nanci consigne dans le journal de ses pensées :

« Il y a des joies accablantes... O mon frère!.. Mme Moke a enfin rendu les armes à ton génie. »

Mais pourquoi, sous la plume élégante de Nanci, venait-il ces mots :

« Les calculs d'une espérance si fugitive?... »

Les démarches les plus pressantes, pour obtenir de ne pas aller en Italie, furent vaines.

S'éloigner de son Ariel shakespearien!

Le 29, il reçut une lettre de Rouget de Lisle :

« ...Votre tête, monsieur Berlioz, paraît être un volcan toujours en éruption; dans la mienne, il n'y eut jamais qu'un feu de paille qui s'éteint en fumant encore un peu. Mais enfin, de la richesse de votre volcan et des débris de mon feu de paille combinés... »

Rouget de Lisle invitait le jeune prix de Rome à déjeuner, et comptait lui proposer « un ou peut-être deux » livrets d'opéra. Il le remerciait aussi d'avoir réorchestré *la Marseillaise*.

Hector Berlioz devait partir « dans quelques heures ». Il s'excusa :

« Je ne puis que maudire plus amèrement le despotisme de routine qui m'exile de France au moment où ma présence à Paris pourrait être avantageuse. » (29 décembre).

Il partit.

Il emportait un anneau de fiançailles, donné par » le gracieux Ariel »; et, à son Ariel, il laissait la médaille d'or donnée par l'Institut.

« Banni, ô ciel! banni! Les damnés se servent de ce mot en enfer, et les hurlements l'accompagnent! » (1).

Il s'éloignait de Paris et de Camille, deux coquettes à demi-conquises, à demi-perdues.

(1) SHAKESPEARE, *Roméo*.

IX

LE SUICIDE DE BERLIOZ

(1er janvier au 18 avril 1831)

« Fatal voyage! »

S'éloigner du « gracieux Ariel »! Aller languir dans la « caserne académique.... Enfer et dérision! » A Paris, dans douze ou quinze mois, qui donc se souviendra encore du musicien de *la Fantastique?* On oublie si vite! Et il aura perdu tout contact. Pour obtenir un livret, pour être joué, pour soigner sa presse, quelle gêne! A qui s'adresser? Parmi les camarades, quels seront alors les bons, les alliés, ceux qui le serviront plutôt que d'aider les autres contre lui? A son retour, après s'être dépaysé en Italie, puis en Allemagne, nouvelle tactique, nouvel entregent : tout à refaire! Et plus de facilité à se glisser, comme après ce remuement d'une révolution : tout se sera tassé, et les gens déplacés seront déjà remplacés. Nouveaux installés, ils se tiendront les coudes contre les assaillants. Mort

SOURCES PARTICULIÈRES DU CHAPITRE IX. — *Journal inédit de* NANCI BERLIOZ. — *Lettres inédites de* BERLIOZ à sa famille. — H. BERLIOZ, *Voyage musical.* — *Souvenirs de* FERDINAND HILLER (Introduction par F. GRENIER). — *Correspondance de* MENDELSSOHN. — Amédée DURAND, Joseph, Carle et Horace VERNET, *Lettres d'H. Vernet à Guizot.* — Brouillon manuscrit (inédit) d'une réclame rédigée par BERLIOZ et destinée à être signée par D'ORTIGUE. — Lettre inédite de BERLIOZ à Horace Vernet, (Collection de M. Charles Malherbe).

et furies! La petite place qu'il venait de prendre au soleil de la gloire ou de la notoriété, il la lui faudra reconquérir; d'autres l'auront prise, et il faudra les déposséder. Feux et tonnerres!...

Et Camille... Que va faire, à Paris, la coquette, pendant une si longue absence et si lointaine?

Hector, le 3 janvier, arriva dans sa famille.

A la Côte-Saint-André, dans le village où les soins de la vie rurale sont arrêtés par la neige silencieuse, l'on fêta comme il convient, très gentiment, le jeune lauréat de l'Institut : un Côtois, le fils du docteur, « gravissait déjà les premiers degrés du Temple de la Gloire!... »

A l'amant foudroyé, que le destin sépare de son Ariel, qu'importent les compliments de ces braves gens? Hector, d'un air de dégoût, de lassitude, les laisse féliciter sa « palme académique » : il rentre dans son gouffre intérieur, pour se bercer, délicieusement, aux laves tempétueuses de son amour.

Ni « la tendresse de ses parents », ni « les caresses de ses sœurs », rien ne peut le distraire... Voyage fatal;... séparation déchirante!...

— « O ma pauvre Camille, mon ange protecteur!... Oh! que ne puis-je, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras, du dernier sommeil! »

Dans la placide, dans la dévote maison du docteur, on ne comprenait qu'à demi les désespérances d'Hector. On les lui pardonnait. A coup sûr, on lui savait gré de ne plus vouloir épouser Ophélia, la « fille » Smithson. Certes, Camille Moke n'était pas un parti avantageux. Mais d'ici quinze mois, d'ici Pâques 1832, bien des choses pouvaient changer, et tout le premier, le volcanique Hector.

A ses sœurs, à la littéraire Nanci, comme à la tendre

Adèle, il se livrait tout entier : sa passion, tout en grincements de dents, épouvantait ces sensibles demoiselles. Il tonnait contre la médiocrité de leur vie étriquée, maussade : le docteur, taciturne, souffrant de l'estomac, la dramatique Madame Berlioz, de plus en plus exaltée, atrabilaire, car son foie continuait à se prendre. Par bonheur, le petit Prosper, gamin de dix ans, mettait un peu de joie et de mouvement dans la maison. — Mais, à la Côte, qui voir; avec qui causer; que faire?... Ces demoiselles lisaient, copiaient encore les bonnes pages de Casimir Delavigne ou de Baour-Lormian, mettaient en beau style le récit d'une excursion à la Grande-Chartreuse... Elles continuaient aussi, avec constance, à tenir le journal de leurs pensées.

Pour tromper l'ennui, elles n'avaient pas même la ressource de la musique : pas de piano, — et Nanci, la mieux douée comme musicienne, déchiffrait à peine, sur la guitare, les plus simples romances... Assoupissement de la province... « Ici, constate Nanci dans son *Journal*, le génie d'Hector manque d'air... Hector trouve que pour vivre dans un pareil pays, il faut être *machine*. »

De fait, à ce moment même, il écrivait à un ami de Paris :

Puisse toute l'Europe, s'épuiser en cris de rage, tous ses enfants s'entr'égorger, le fer et le feu triompher, la peste régner, la famine ronger; puisse Paris brûler, pourvu que j'y sois et que, LA tenant dans mes bras, nous nous tordions ensemble dans les flammes!

Voilà mes vœux sincères et le bien que je souhaite à l'espèce humaine. Quand je serai heureux, ce sera tout différent; je laisserai l'espèce humaine tranquille, et elle ne s'en tourmentera pas moins.

Assez grincé des dents. Voulez-vous, je vous prie, aller chez Desmarets, rue Monsigny, n° 1, près de l'Opéra-Comique?...

Et l'amoureux à la Manfred, arrêtant à point nommé son grincement de dents, charge son ami de menues commissions, qu'il détaille avec grand soin. Même, puisque *Robert le Diable*, alors en répétitions, s'annonce comme un succès, Berlioz n'oublie pas de faire saluer Meyerbeer, l'astucieux Giacomo Meyerbeer qui s'était intéressé aux *Huit scènes de Faust*. Il s'inquiète aussi d'Harriett Smithson; et il prie son ami de remettre une lettre à Camille Moke.

Quel était donc cet ami?

C'était Ferdinand Hiller lui-même, le spirituel et indulgent Hiller, l'ancien favori de Camille Moke.

Evincé, il continuait d'être bon camarade : comme musicien, il venait d'indiquer au Jeune-France certaines corrections pour *la Fantastique*, et Berlioz en fera son profit; — comme amoureux de Camille, Hiller, bien qu'il eût souffert tout d'abord, demeurait dans l'intimité de son successeur et de la coquette. Le dépit, la douleur, la jalousie aiguisent la clairvoyance. Aussi, spectateur très intéressé, il se donnait le plaisir de voir venir une vengeance, une vengeance dont lui-même ne serait pas cause : fatalement, de tels êtres, Camille et Hector, qui se croyaient rapprochés par l'amour, devaient se faire souffrir l'un l'autre, et le plus tendre (Hector) serait brisé, ou du moins meurtri. Donc, témoin qui cache sa prévoyante ironie, Hiller attendait le mélodrame imminent.

A la réponse d'Hiller, Berlioz rugit.

Hiller, bonnement (c'est-à-dire avec une bonhomie perfide), avait dû relater ce qu'il voyait chez les Moke : « le gracieux Ariel » gardait toute sa gaieté piquante, et ne savait aucun gré au beau Lucifer de ses désespoirs ni de ses grincements de dents. « Dans un concert, toute souriante... »

Qu'est-ce là, rugit Berlioz? Je la connais, « je la

connais *mieux que personne* », écrit-il, et en soulignant, à l'amoureux évincé; « vous avez vos raisons pour juger sévèrement la personne pour laquelle je me désespère... » Et, à son prédécesseur, il déclare qu'il est sûr de la fidélité inébranlable de son Ariel! Sans quoi, il ne serait pas parti. Quant à l'ironique badinage d'Hiller, qui lui vante les charmes d'une « femme superbe », notre Manfred s'écrie : « Ne me donnez pas de vos conseils épicuriens : ils ne me vont pas le moins du monde. C'est le moyen d'arriver au petit bonheur et je n'en veux point. Le grand bonheur ou la mort, la vie poétique ou l'anéantissement! »

Et il était malade. On l'avait emmené à Grenoble, — et à Murianette peut-être, dans cette vallée du Graisivaudan où son cœur adolescent, la première fois, avait battu (son cœur de Némorin) pour Estelle Dubœuf. Que de choses, depuis! Que d'amours, que d'affaires! Et pourtant, Hector Berlioz n'a que vingt-sept ans.

On revint à la Côte-Saint-André. Il faisait un « froid terrible ». Encore malade, gardant le lit durant des journées entières... Agitation dévorante, lettres attendues, et qui ne viennent pas! Damnation : « les cœurs de lave ne sont durs que quand ils sont froids, le mien est rouge fondant!... »

Et voici de nouveau une ironique, une torturante lettre d'Hiller. Que veut-il dire? Pourquoi parle-t-il « à mots couverts et surtout quand il s'agit d'elle? »

Aussitôt, Hector écrit à Hiller : il le somme d'envoyer une « explication franche. »

Le même jour (31 janvier), Nanci, sans doute pressée par son frère affolé, écrit de sa meilleure plume une lettre à Mlle Moke, sa future belle-sœur. Hector l'appelait « ange protecteur »; Nanci enjolive :

— « Vous serez son ange tutélaire. »

Très contente de sa lettre, Nanci la recopie dans son *Journal*.

Et pourtant, songeant à Camille, songeant à son frère qu'elle aimait, qu'elle admirait, mais dont elle connaissait bien le caractère, — elle notait : « Pauvre Camille, que je la plains!... Vicissitudes d'une vie tourmentée... » Elle s'effrayait aux « transports fougueux de l'imagination d'Hector... Un an!... Et s'il lui reste fidèle!... Pauvre, pauvre jeune fille!... »

Quelques jours plus tard, la littéraire Nanci :

— « Je viens de recevoir la réponse de Camille. Point de *style;* rien qui vient du cœur. Quel est donc le pouvoir des mots?... »

Mais déjà Hector avait quitté sa famille (premiers jours de février). Déjà, il commençait la grande étape du « fatal voyage ».

D'habitude, les prix de Rome, lauréats d'une même année, musiciens, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, faisaient le voyage ensemble. C'était moins cher et plus gai. Les cinq ou six jeunes gens partaient à l'automne. Un *voiturin*, souvent le même, sans doute, les entassait dans sa lourde carriole. Il ne changeait jamais de cheval. Aussi, à toutes petites journées, plus lentement peut-être que Grétry, qui fit le voyage à pied, — et il venait de Gand, — le *voiturin*, après force incidents, amenait dans les Etats Pontificaux et la Ville Eternelle, « sa cargaison de futurs grands hommes », rapins et croque-sols très peu mélancoliques.

Berlioz, ayant fait l'impossible pour obtenir de ne pas quitter Paris ni son Ariel, avait différé son départ jusqu'à l'extrême limite réglementaire, jusqu'aux tout derniers jours de décembre. Puis, il avait passé le mois de janvier dans sa famille. Ainsi, il se mettait

en route pour Rome lorsque les autres pensionnaires étaient arrivés depuis un bon trimestre.

Son fatal voyage, il le fit donc seul. « dévoré par ses agitations ». Il ne pensait qu'à son retour. Au placide Ferrand, il mandait :

— « Je reviendrai en frémissant comme un boulet rouge! »

Il n'était encore qu'à Lyon.

Lentement, il gagnait Rome, par Marseille, Livourne et Florence. D'ailleurs, en février, et par un hiver très rude, escalader les Alpes dans un voiturin est de bien peu d'agrément.

A Lyon, une déception. Le fidèle Ferrand, malgré rendez-vous pris, ne vient pas. Et il n'est pas venu à la Côte, pendant tout le mois dernier; et Berlioz, craignant d'être mal vu des parents de son ami, n'osait plus aller le voir chez eux, à Belley... Ainsi, le meilleur ami, le confident des mauvais jours, la grande âme qui seule comprenait comme le volcanique Jeune-France l'amour « grand et poétique », était presque perdu. Souvent malade, rentré dans sa province, repris par sa province, le bon Ferrand avait renoncé à son désir « d'être poète ». Il rimait encore un peu, et surtout songeait à se marier. — Un ami perdu...

Entre Lyon et Marseille, Berlioz longe les montagnes où Florian fit errer les héros de sa pastorale, *Estelle et Némorin*. — De la Côte-Saint-André, de la bibliothèque du docteur, pendant les troubles de l'adolescence, les avait-il assez contemplées, ces poétiques Cévennes :

> Je vais donc quitter pour jamais
> Mon bon pays, ma douce amie!...

... Il descend la vallée du Rhône, non par le coche d'eau, mais en diligence. — De Lyon à Marseille, quatre jours (9 au 12 février).

Marseille! La mer! Première « entrevue » du romantique et de la mer.

— « La mer, (écrit-il à sa sœur, la tendre Adèle), est un monstre sublime... Je suis ravi de la voir venir lécher mes pieds sur le rivage et les couvrir de son écume en rugissant comme une bête furieuse. Ce sera beau, au large!... »

Peut-être, alors, la mer sera-t-elle aussi tumultueuse que le cœur de l'amoureux banni.

Plusieurs jours, il se morfond à chercher un bateau un peu propre qui fasse route pour Livourne ou Civita Vecchia : il ne trouve que « d'ignobles petits navires chargés de laine, de barriques d'huile, ou de monceaux d'ossements à faire du noir. » Et rien qui ressemble à une cabine! On ne lui offre ni le vivre ni le couvert. On lui accorde un coin : qu'il s'arrange un chenil, et qu'il se nourrisse avec ses provisions à lui.

Il attend donc.

Quelle angoisse!

Peut-être à Florence, à Rome, a-t-il une lettre de son Ariel ou de ce « gros scélérat » d'Hiller?... « Mille malédictions sur eux tous, sur moi-même et sur toute la nature!... »

— La douleur l'affole. Pour tuer le temps, pour se briser de fatigue, il va sans cesse, il va, montant, descendant, remontant, depuis le port jusqu'aux rochers de Notre-Dame-de-la-Garde.

Enfin (mi-février), il s'embarque.

Un voilier sarde cingle vers Livourne. Pour les vivres, on s'arrange entre jeunes gens : à bord, il y a de jeunes Italiens qui gagnent Modène pour soutenir la révolution de la ville contre son duc. Ils espèrent, Modène prise, entraîner la Toscane entière : voilà les nobles desseins que les Trois Glorieuses font naître par toute l'Europe.

Notre romantique, pendant deux jours, est tout au

bonheur de voir la mer bleue, le ciel bleu : entre les lapis-lazuli de la mer et du ciel, la côte lumineuse est si légère, si fluide sous la brume azurée, qu'elle semble un mirage d'azur et de lumière.

A bord, on raconte des histoires. Un loup de mer se vante d'avoir commandé la corvette de Byron. Le poète, rapporte-t-il, avait un uniforme tout galonné d'or. Un jour de tempête, il invita le capitaine à ne plus s'occuper de la manœuvre mais à descendre, dans l'entrepont, jouer à l'écarté... Et Berlioz « convient que l'uniforme galonné et la partie d'écarté, pendant la tempête, sont bien dans le caractère de l'auteur de *Lara* et de *Manfred* ».

Mais le vent tombe. Pendant trois jours, le voilier sarde reste au large de Nice. Chaque soir, la brise du coucher du soleil lui faisait faire quelques lieues. Puis la brise cessait, et le courant ramenait le voilier au même point que la veille.

Soudain, un coup de mistral. Le voilier, aussitôt, se couvre de toile, court sur les vagues, penché, penché... Va-t-on sombrer?... Déjà Berlioz, bras et jambes, se roule dans son carrick, afin de ne pouvoir nager, si l'on sombre. Ainsi, il espérait couler bas « comme une pièce de canon ».

Au petit jour, on voit Livourne.

A terre, il se remet : il l'a vue en face, la vieille sorcière, la *camarde;* « elle s'avançait en ricanant, croyant me faire peur; mais, comme je m'apprêtais à lui cracher à la face, elle a disparu. »

Il gagne Florence (1er mars).

En route, ses compagnons de traversée, patriotes et révolutionnaires, sont traqués « par la police du Grand-Duc ». Deux arrêtés, les autres échappent et se joignent au « brave et malheureux Menotti ». Quant à Berlioz, il est retenu à Florence : le nonce du Pape lui

refuse le visa du passeport pour les Etats Pontificaux.

Il écrit donc à Horace Vernet, son directeur à la Villa Médicis, et tue les heures comme il peut.

Dérision! A Rome, il doit avoir des lettres de Camille...

Cependant, pour s'enquérir de la musique en Italie, il va au théâtre.

Il voit un *Romeo e Giuletta* « d'un petit polisson nommé Bellini... Feux et tonnerres!... L'ombre de Shakespeare ne vient pas exterminer ce myrmidon!... C'est ignoble, ridicule, impuissant, nul! »

Un autre soir, *la Vestale*... O Spontini! — Mais non; c'est la musique d'un « misérable eunuque nommé Paccini ». Heureusement, après le premier acte, Berlioz a encore « assez de force pour se sauver ».

Hélas! il faudra continuer vers Rome, « parce que les quarante radoteurs de l'Institut, grands prêtres de la routine, ont décidé que je ne serais habile qu'en sortant de ce cloaque musical! »

Mais, pas de passeport. — Et, à Rome, des lettres d'Ariel!...

Enfin, il obtient le visa du Nonce, et quitte Florence (7 ou 8 mars).

Un voiturin se charge de le conduire jusqu'à Rome. Berlioz est le seul voyageur, et il ne sait que quelques mots d'italien...

Heures interminables...

Le pays lui semble peu « pittoresque ». L'âme du banni est ailleurs : que fait Ariel?... Ah! le ciel d'Italie peut être d'un implacable azur, « mon ciel est sombre et nébuleux;... je souffre ce que rien ne peut exprimer; il n'y a pas un instant, non pas un seul, nuit et jour, où je puisse mettre la main sur mon cœur et dire : *Je suis bien aise que tu battes encore!*... Je regrette l'eau

salée... » Oh! pendant la tempête, combien toute souffrance devenait lointaine et douce, transfigurée par l'approche de la mort! « Quand j'ai cru que tout était fini pour moi, quand j'ai vu cette mer furieuse venir me blanchir de son écume, comme les boas d'Amérique qui couvrent de leur bave leur victime avant de la dévorer,... j'ai pensé au lendemain... : ces vallées blanches, que je voyais écumer devant moi, m'auraient bercé et endormi sans douleur. »

Pour oublier un peu ces tirades imitées de *Manfred*, qui prennent en lui une vie trop douloureuse, Berlioz lit les *Mémoires* de l'impératrice Joséphine, trouvés chez un bouquiniste de Sienne.

Un matin (sans doute le 12 mars), le voiturin lui dit :

— *Ecco Roma, signore.*

Révolution complète. Trouble, saisissement!... « La Ville Eternelle, au milieu de cette immense plaine nue et déserte!... » Tout, aux yeux du Jeune-France qui a lu Chateaubriand, devient grand, poétique, sublime!

Imposante majesté de la *Piazza del Popolo!...*

Il était tout rêveur, tout plein d'une religieuse émotion, quand « les chevaux, dont il avait cessé de maudire la lenteur, s'arrêtèrent devant un palais de noble et sévère apparence. »

C'était l'Académie, la Villa Médicis.

L'Académie était sous les armes. Mais non pas, bien que l'on connût toutes les « histoires » du nouveau pensionnaire, pour lui rendre des honneurs spéciaux. On le reçut aimablement, gaîment, « avec la cordialité la plus franche. »

Quel bruissement, quelle joie capricieuse, quel tohubohu, quelle pittoresque mascarade dans cette « caserne académique! » Notre beau ténébreux, tombant là,

c'était le Mercredi des Cendres, reçu par les masques du Mardi gras.

Rencontre providentielle. Le directeur de l'hamlétique lauréat était tout rire, tout fantaisie : Horace Vernet.

Moitié pour se défendre, s'il le fallait, moitié pour s'amuser à ces préparatifs guerriers, les pensionnaires et leur directeur, « M. Horace », peintre de batailles et joyeux escrimeur, étaient en armes. Ces armes, ce devait être les accessoires du peintre de batailles...

L'ambassadeur de France, après les Trois Glorieuses et le sac de l'archevêché de Paris, avait jugé expédient de quitter la ville pontificale et d'abandonner les Français de Rome : ceux-ci, tenus pour suspects, mal protégés par le Vatican et sa police, regardèrent vers la Villa Médicis comme vers une arche de salut.

Ainsi, au contre-coup de 1830, pendant ces quelques mois où les patriotes italiens essayaient encore de secouer, selon les villes, la domination de l'Autriche ou celle du Pape, Horace Vernet se trouva, de fait, le protecteur, le représentant des Français à Rome. Lié avec le duc d'Orléans devenu Roi, il prit langue avec les nouveaux ministres. Il ne lui déplaisait pas, Rubens de Louis-Philippe, d'être une façon d'ambassadeur. Très cocardier, très crâne et très fin, très gamin de Paris, le peintre militaire sut défendre, avec tact et audace, le prestige des trois couleurs.

— « J'ai dans le cœur, écrivait-il au ministre du roi qui la restaurait, une cocarde tricolore. »

Au Vatican, on regrettait la cocarde de la Terreur Blanche. Aussi, pour cet ambassadeur *ex abrupto*, trop favorable aux *res novæ;* pour la femme, pour la fille d'Horace Vernet, la poste papale, après les avoir soigneusement décachetées, remettait à la Villa Médicis d'anonymes menaces de mort. La nuit, des gens à mine de brigands rôdaient dans les jardins. « Les

Transtévérins, écrira Berlioz, supposaient les Français partisans de la Révolution et hostiles au Pape. »

Vernet, à travers la ville peu sûre pour un Français, alla faire ses plaintes et remontrances aux cardinaux directeurs de la poste et de la police. — Et il arma ses pensionnaires.

Quand Berlioz arriva, Bologne venait de se soulever contre le pape; donc, à Rome, les Français, ces naturels ferments d'insurrection, étaient de plus en plus suspects. — Un soir, Mme Horace Vernet et sa fille voient surgir, des cyprès de la Villa Médicis, un Transtévérin armé d'un long couteau... Mais M. Horace, peintre militaire, prend un fusil dans son atelier : l'Italien s'enfuit...

A Berlioz, nouveau venu, on raconte que les Transtévérins voulaient égorger tout le monde.

Hélas! « ils n'essayaient même pas de mettre le feu à la vieille baraque académique! Imbéciles! Je les aurais peut-être aidés! » Ainsi pense le nouveau pensionnaire. — Et quoi de plus naturel : pas de lettre de son gracieux séraphin!

Sous un directeur comme M. Horace, la Villa Médicis était-elle une « caserne académique? » Caserne, si l'on veut, mais seulement par le goût du bric-à-brac guerrier. Ce gamin de directeur, il avait pris pour atelier de peinture un pavillon isolé, au milieu des grands et nobles, des mélancoliques jardins de la Villa. Dans cet atelier, M. Horace, pour peindre ses armées de soldats d'un sou, avait besoin d'un remue-ménage continuel : bruyantes conversations, sonneries de trompettes et roulements de caisse, agaceries d'un singe qui taquine un perroquet, rapins faisant l'exercice au commandement afin d'apprendre la peinture militaire, assauts d'escrime ou de boxe, danses improvisées, saltarelles en costume napolitain et ponctuées

par des tambourins aux pailletants *cinelli*, — mille joyeux passe-temps, où, toute gracieuse et jeune, se mêlait discrètement Mme Vernet... Souvent M. Horace, avec sa fille Mlle Louise, imitait quelque danse locale. A la rescousse, venait encore Carle Vernet, le père de M. Horace : Carle approchait de quatre-vingts ans, mais il fatiguait encore deux chevaux chaque jour. Le soir, fringant, avide encore de plaisir et d'élégance, cet ancien caricaturiste du Directoire courait bals et soirées : il dansait. Toujours jeune, et toujours *incroyable*, le vieillard inventait de tout personnels entrechats. De loin en loin, il faisait même un peu de peinture : quelque cheval piaffant sur un obus qui éclate; ou encore quelque housard, harnaché de brandebourgs, de fourrures et de soutaches, et brandissant un sabre tartare,... ou encore un paysage mélancolique et déjà suranné...

Vraiment, tout le monde, — la famille et les amis de M. Horace, et même les pensionnaires, — tout le monde étant directeur de la Villa Médicis, quelle délicieuse abbaye de Thélème! Et qu'il fallait être ténébreux, et ravagé par le fugace Ariel, pour voir là une « caserne académique »! C'était le corps de garde de Thélème. A la célèbre devise : *Faics ce que tu vouldras*, M. Horace ajoutait : « Sois, pour toi-même, un joyeux compagnon. »

Hélas! trois fois hélas! parmi ces bons vivants, parmi cette gaieté étourdie et tintinnabulante, gouailleuse; parmi cette verve de rire tout allumée; hélas! que de lazzi, que de « blagues d'atelier, » contre le lugubre *Père la Joie!*

Il arrive, précédé par une réputation d'extravagance, de byronisme et de satanisme. On le dit d'un macabre du plus beau noir, double noir : ne s'est-il pas fait chercher, dit-on, jusque sur les

dalles de la Morgue?... Mais pourquoi n'est-il pas à Rome comme les autres?... Il veut épouser une pianiste, la fille d'une mercière : est-ce si difficile?... Et Vernet de raconter que, lui, il s'était marié à vingt ans, lâchant d'avance le prix de Rome, et entrant en ménage avec quarante sous.

Et Montfort, l'autre musicien couronné en 1830, de dauber, comme il est naturel, sur son camarade de prix. Et les rieurs d'applaudir aux aventures, disparitions, courses infernales de l'amant foudroyé, et autres gentillesses : Ophélia, Ariel, la « fille » Smithson, Cherubini traité d' « agent subalterne, » les rodomontades contre ce « pantin de Rossini »... Que d'admirables, que de fertiles sujets pour susciter les grosses « blagues d'atelier » et les interminables « scies »!

Chez les Vernet, on ne pouvait pas ignorer ce roman héroï-comique : le frère de Montfort, un peintre, élève préféré d'Horace Vernet, était à Rome. Si M. Horace n'eut jamais que des amis intimes, du moins ce jeune peintre Montfort était-il tout à fait dans l'intimité des Vernet : le camarade du *Père la Joie* avait son franc parler.

A l'Académie, armée, animée, amusée par son directeur, on connaissait donc Berlioz, avant son arrivée même. Sa légende l'avait précédé. Or, le carnaval venait de finir. En plein carême, on accueillit avec plaisir, dans cette caserne de Thélème, le *Père la Joie*.

Montfort, comme tous les musiciens de Paris, connaissait aussi les aventures de la coquette pianiste, du capricieux Ariel. Et il y avait à Rome, familier de la Villa Médicis, Mendelssohn, ami de Ferdinand Hiller, de l'amoureux évincé, mais spirituel et loquace...

C'est pourquoi, Berlioz arrivant, toute la joyeuse académie se réjouissait d'avance d'un amusant spectacle : on verrait ce que donneraient les lointaines

amours de la virtuose inconstante (ou inconstante virtuose) et du Jeune-France ténébreux, volcanique.

Dès le lendemain de son arrivée, Berlioz fait la connaissance de Mendelssohn.

Mendelssohn, à Rome depuis plusieurs mois, venait volontiers chez les Vernet. Il avait vingt-deux ans.

Prodigieux improvisateur, il venait de séduire, en quelques minutes, le peintre militaire. Voici comment. Le vieux Carle Vernet, l'éternel *incroyable*, lui confia que, dans toute la musique, rien ne plaisait tant à Horace, escrimeur plein de fougue, que la passe d'armes du Commandeur dans *Don Juan*. Aussi, une après-midi, préludant au piano, assouplissant le clavier avant d'y jouer un concerto, Mendelssohn, tout d'un coup, introduisit le Commandeur. — Horace Vernet, d'enthousiasme, attaqua le portrait de Mendelssohn.

Quant à Berlioz, c'étaient les sonates de Beethoven qu'il demandait au jeune pianiste-compositeur. Berlioz ne jouait que de la guitare. Il voulait entendre encore ces adagios qui « tuaient » son gracieux Ariel, ces adagios qu'elle « pensait tout haut », — du moins quand il était près d'elle. Feux et tonnerres!... Pas de lettres, pas de nouvelles de Camille! Est-elle malade ou morte, ou infidèle?... « Je l'aime si cruellement! Nous souffrons tant, nous autres, enfants de l'art aux ailes de flammes, nous, dont les passions poétisées labourent impitoyablement le cœur et le cerveau pour y semer l'inspiration, cette âpre semence qui doit les déchirer encore quand ses germes se développeront!... Nous mourons tant de fois avant la dernière!... »

Et ce lyrisme, ces transports, cette mine foudroyée qu'il prenait à entendre l'adagio d'une sonate, ne laissaient pas de surprendre, d'agacer, le tranquille, le pondéré Mendelssohn.

Cependant, avec Montfort, on partait visiter les fameuses ruines.

Le Colisée, immense et vide, désolé, quelle image du cœur d'Hector!... Mendelssohn, alors, devait raconter qu'un jeune poète polonais venait de l'ennuyer par sa mélancolie prétentieuse : à voir le Colisée, ce poète polonais, Mickiewicz, aurait voulu vivre sous Titus. — « Et sous Titus, lui demanda finement Mendelssohn, quand auriez-vous désiré de vivre?... » Bien jeune pour être si sage, il pensait que rien n'est ennuyeux comme ces gens qui affectent d'avoir une âme trop délicate, brisée : « Ils prennent des poses malheureuses, parce qu'ils souhaitent un ciel sombre quand le ciel est bleu, et s'il est sombre, ils gémissent parce qu'il n'est pas bleu... Et de ces gens-là, les dames pensent qu'ils ont l'imagination poétique! »

Sage Mendelssohn, qu'allait-il dire du Jeune-France?

On cause musique.

Le jeune Allemand, nourri de Bach, très franc, très assuré d'être en possession de la vérité musicale, pique par tant de pointes le romantique novateur, le disciple du bizarre Lesueur, — que Berlioz le tient pour un porc-épic :

— « On ne sait par quel bout le prendre. »

Malgré tout, bien que plus jeune de quelque cinq ans, Mendelssohn en impose à Berlioz. Car il sait ce que Berlioz ne sait pas.

Et Berlioz le sent.

A treize ans, à la Côte-Saint-André, Hector sifflait la *Nina*, de Dalayrac, sur une flûte ou un flageolet. — A treize ans, chez son père Abraham, le petit Félix-Jakob dirigeait de véritables orchestres : chez le banquier dilettante, l'on jouait telle ou telle œuvre d'Haydn, de Mozart, de Beethoven. L'ami de Gœthe,

ce Zelter qui venait de conseiller à Gœthe de ne pas répondre à la « monstrueuse » partition des *Huit scènes* envoyée par Berlioz, — Zelter, très bon musicien, avait été le premier maître de Mendelssohn : il l'avait initié, tout jeune, à Bach et aux contrapontistes. — A dix-sept ans, Hector Berlioz, élève du chef de fanfare de la garde nationale côtoise, s'ingéniait à varier des accompagnements de guitare sous telle romance, comme *Fleuve du Tage* ou *Lise chantait dans la prairie;* mais il trouvait, par un mystérieux coup de génie, la mélodie de la future *Fantastique.* Mendelssohn, à dix-sept ans, élève de toute la musique allemande, écrivait l'ouverture du *Songe d'une Nuit d'été.* Quelle précocité de tour de main! Quelle poétique élégance de professeur sentimental et puritain!

Ce sage Mendelssohn, il était le bon sens même. Déjà, il méritait son surnom : « le parfait notaire ».

Alors (29 mars) il écrit :

« Berlioz est une vraie caricature, sans l'ombre de « talent, cherchant à tâtons dans les ténèbres et se « croyant le créateur d'un monde nouveau; avec cela, « il écrit les choses les plus détestables, et ne parle, « ne rêve, que de Beethoven, Schiller ou Gœthe. Il est, « de plus, d'une vanité incommensurable et traite « avec un superbe dédain Mozart et Haydn, de sorte « que tout son enthousiasme m'est très suspect. »

Berlioz, alors, est insupportable. Lui-même, assagi plus tard, il en conviendra. Avant longtemps, ce Dauphinois clairvoyant écrira sur lui-même, à propos des aventures que l'on va lire : « *Tout cela ressemble à une contre-partie exagérée d'un roman byronien* » (1).

Pour l'instant, avec ses désespoirs amoureux, avec ses « peines d'amour perdues », il obsède

(1) Manuscrit inédit d'une longue réclame autobiographique

ses camarades, il obsède même son directeur, et même la femme et la famille de M. Horace. Est-il sincère? Est-il fou? Veut-il mystifier tout le monde? Se dupe-t-il lui-même?... Tout cela agace le sage Mendelssohn. Vraiment, ce *Père la Joie* est plus qu'un héros romantique : en lui, le type est si achevé que la parodie commence. Il dépasse Hamlet. Il parle de « cueillir des crânes dans les cimetières, et de manger des tranches de jambon dont la gelée sera la cervelle des jeunes filles mortes! »

Et, observe Mendelssohn, il ne pourrait pas écrire une bonne fugue; il ne joue d'aucun instrument, sinon de la guitare; ces papiers, où il griffonne de l'orchestre, ne ressemblent à rien de connu : comment cela doit-il sonner? Mendelssohn, vraiment, ne comprend rien à tout cela; il le dit à Berlioz en toute franchise.

Même il pense ; l'art, la musique, n'existent pas pour Berlioz; ce qu'il cherche, « ce qu'il veut, c'est « se marier; et il est, à bien prendre, pire que les « autres, parce qu'il est plus affecté. Cet enthousiasme « purement extérieur, ces airs désespérés qu'on prend « auprès des dames, ces génies qui s'affichent en « grosses lettres, tout cela m'est parfaitement insup- « portable... »

Il le supporte tout de même. A Rome, depuis ce mouvement révolutionnaire, depuis qu'on voit dans les rues ces patrouilles de paysans à cheval, armés par le nouveau pape Grégoire XVI pour contenir un peu la canaille des patriotes, — à Rome, il n'y a plus de bonne société. Seuls les Français de la Villa Médicis amusent Mendelssohn.

Parmi eux, Vernet, toujours en train, rieur, s'amusant à peindre vite comme tel conteur s'amuse à raconter avec verve; — et les deux musiciens, Montfort et Berlioz.

Montfort est un bon garçon, fort bien intentionné, qui aime bien le Beethoven, bien le Rossini, bien le Bellini; qui aime bien la musique de tout le monde. Voilà trois mois que ce Montfort travaille à un petit rondeau sur un thème portugais. Maintenant, il voudrait faire des valses viennoises. Quant à Berlioz, le *Père la Joie* qui pleure son Ariel...

— « Me voyez-vous, écrit Mendelssohn, entre ces deux individus?... Contraste grotesque... Berlioz, j'ai souvent envie de le mordre au sang, jusqu'à ce qu'il revienne à son enthousiasme pour Gluck; car alors, je puis être de son avis... »

N'importe, ils sont Français. Or, Mendelssohn n'est pas « un de ces jeunes Allemands qui promènent partout leurs longs cheveux et leurs vagues rêveries ». Il trouve qu'avec les Français les relations sont toujours agréables : « Ils ne sont jamais à court, dit-il, et l'on s'intéresse à les entendre. »

Cependant, du gracieux Ariel, pas de lettre, pas de lettre...

Berlioz brûle d'inquiétude. Depuis plus de deux mois, à Lyon, à Marseille, à Florence et pendant une tempête sur mer, ce qu'il mâche et remâche comme un poison, ce sont les insinuations d'Hiller, ce « gros scélérat ! » Mort et furies!.. Et voilà deux semaines qu'il est à Rome! Pas de nouvelles!

Il n'y tient plus : qu'il rentre en France et retrouve son séraphin!

Horace Vernet (Monsieur Horace) amicalement, retient son volcanique pensionnaire : s'il s'évade, que deviendra la pension? Le directeur, si fantaisiste soit-il, sera obligé de rayer le fugitif...

Mais les camarades le raillent. On s'amuse de tels désespoirs farouches. Comme au temps de ses fureurs, à l'Odéon, pour Ophélia, — on ne l'appelle plus que

le *Père la Joie*. Et il y a là certain sculpteur, Dantan, alors dans toute la diablerie de sa jeunesse, et qui tourne tout, même les formes augustes de la sculpture, à la charge!... Mendelssohn, « le parfait notaire », va même jusqu'à parier un dîner contre trois que le *Père la Joie* n'ira pas en France, car il perdrait sa pension!

Berlioz se fait régler la fin de l'année, et court retenir une place chez un voiturin. — Mendelssohn, qui a perdu son pari, offre donc à Montfort et à Berlioz le dîner d'adieu (Mercredi Saint)...

Mais Berlioz ne part pas. Il attend. Il attend deux jours...

Pas de lettre de son ange!... Il part (Vendredi Saint).

C'était le premier avril.

Il roulait dans sa tête des projets sinistres.

Qu'il arrive seulement à Paris : il aura son Ariel, ou le sang coulera!

A Florence, mal de gorge : il s'arrête... Malaise « infernal!... »

Il écrit à un ami (Pixis), pour savoir « ce qu'il y a au faubourg Montmartre, » dans l'ancienne boutique de lingerie hollandaise, c'est-à-dire chez son séraphin...

Quelques jours, — infinis, — s'écoulent.

Il se rétablit tout à fait; mais il ne part pas. Il lit Shakespeare. A une lieue de Florence, « sur les bords de l'Arno », dans un bois délicieux, il passe des journées avec son poète... Il découvre *le Roi Lear!...* Il en pousse des cris d'admiration. Il croit « en crever d'enthousiasme; il se roule (dans l'herbe à la vérité), mais il se roule convulsivement pour satisfaire ses transports». Et il cueille une épigraphe, qui commente fort bien son aventure héroï-comique de bourreau

par amour. Cette épigraphe il la piquera en tête des *Passions* de *la Fantastique* : « Nous sommes aux dieux ce que sont les mouches aux folâtres enfants : ils nous tuent pour s'amuser. »

Après les shakespeariens transports, l'ennui.

Seul!! — La lettre ne vient pas...

Et avec qui parler? que faire? que lire? Il ne sait presque pas l'italien. Il ne parle qu'à un certain Schlick, un architecte, brave homme, mais banal, le « vertueux Schlick », et ne l'utilise guère que pour des commissions.

Mais ce Schlick, parce qu'il est Danois, ramène l'imagination du Jeune-France à Elseneur : Schlick, Hamlet! Tous deux Danois! Shakespearienne coïncidence! A l'architecte danois, il « parle du château d'Hamlet!... »

Et de nouveau, la passion (non plus pour Ophélia, mais tout de même passion), — la passion bouillonne, gronde, lave incandescente : fureur, rage, haine que donne l'amour « grand et poétique ».

Toutefois, Berlioz n'a oublié ni ses manuscrits, ni son papier à musique : il corrige la *Scène du Bal*, et même il l'augmente d'une *coda*. En cela, impulsif mais avisé, il suivait les conseils de ce « gros scélérat » d'Hiller... Et Mendelssohn, peut-être, venait d'opiner comme Hiller...

Un soir, la cathédrale de Florence est ouverte ; Berlioz entre. Il s'assied dans un coin de la nef; il rêve. — De la sacristie, sortent, en longues files, pénitents blancs, prêtres, enfants de chœur. Il s'informe.

— *Una sposina morta el mezzo giorno.*

C'est le convoi nocturne d'une jeune femme.

Aussitôt, le sang de Berlioz, — tel celui d'un vrai Manfred, — « commence à circuler ». Et il le remarque.

Il « pressent des sensations », de l'exaltation. Donc, il renaît : « Allons donc, voilà la vie! »

Et il va voir, devant la maison mortuaire, la levée du corps.

Foule immense; lueur vacillante, reflets jaunes et pourpres de ces cierges égrenés le long d'une rue pleine de nuit. On part... A l'église, les prêtres font leur office. Puis l'on abandonne le cadavre. Les porteurs, dont les lazzi shakespeariens cinglent le silence, le découvrent, ce cadavre. Alors, d'une petite bière, ils tirent l'enfant mort né, et l'étendent près de sa mère, dans le même cercueil. — Cela fait, le convoi repart. Et il va très loin, sous la nuit. Peu à peu, le cortège se disperse. Les porteurs ne vont pas au cimetière; ils s'arrêtent à une espèce de morgue, où les cadavres attendent jusqu'au petit jour.

Berlioz, pour un paolo, entre.

On lui découvre le cadavre.

« Elle était charmante! Vingt-deux ans!... une belle robe de percale nouée en dessous de ses pieds; ses cheveux n'étaient pas trop dérangés ».

Alors, il l'examine avec plus d'intérêt, plus de sang-froid, qu'il ne disséquait, voilà quelque dix ans, les sujets anatomiques. — Mais, depuis, il a vu Hamlet, il a été « foudroyé » par Ophélia, il a pris l'habitude de se regarder vivre comme un véritable « Hamlet vivant »; — et quel beau récit, par la suite, il pourra faire à ses camarades : lui-même aura vécu l'*alas poor Yorik!*

Il s'approche du cadavre et le détaille :

« Sans doute, elle était morte d'un dépôt dans le cerveau; une eau jaunâtre lui coulait des narines et de la bouche; je lui ai fait essuyer la figure; puis ce brutal lui a laissé retomber la tête tout d'un coup, avec

un bruit sourd qui a ému toute les tables. Je lui ai pris la main; elle avait une main ravissante, blanche; je ne pouvais la quitter. Son enfant était laid, il me faisait mal au cœur. Pour un paolo, j'ai touché la main de cette belle, pendant que son mari se désespérait; si j'avais été seul, je l'aurais embrassée; je pensais à Ophélia!... »

Le lendemain matin, 12 avril, la lettre n'est pas encore arrivée. Non la lettre d'Ophélia (la « fille » Smithson, qui glissait de plus en plus à la misère), mais la lettre du « gracieux Ariel ».

Que faire à Florence?...

Il attend. Il s'ennuie. Il s'exalte. « Que faire? soupirer?... c'est enfant; grincer des dents, c'est devenu trivial... »

Il fait le badaud. Il suit un autre enterrement, et médite sur les destinées humaines. Il assiste aux obsèques du « jeune Napoléon Bonaparte, fils de Louis, et qui est mort à vingt-cinq ans ». Et il pense à la mère, il pense à la reine Hortense. — « Pauvre reine, songe-t-il, joyeuse créole qui vint autrefois des Antilles dansant sur le pont du vaisseau des danses de nègres pour amuser les matelots. Elle y retourne aujourd'hui orpheline, mère sans fils, femme sans époux, reine sans Etats, etc... »

Quand il a fini sa méditation sur le sort des reines et des empires, l'amant d'Ariel écoute la musique de la cérémonie funèbre : « Il y avait des chants et un orgue; deux manœuvres tourmentaient le colossal instrument, l'un qui remplissait d'air les soufflets et l'autre qui le faisait passer dans les tuyaux en mettant les doigts sur les touches. Ce dernier, inspiré sans doute par la circonstance, avait tiré le registre des petites flûtes, et jouait de *petits airs gais* qui ressemblaient au gazouillement des roitelets... »

Et Berlioz transcrit dans sa lettre (12 avril) un *Dies Iræ* en blanches pointées pour le serpent, alternant avec des petites flûtes sur un rythme de sicilienne. Et, pour finir par un bel *Amen* (un amen hoffmanesque et byronien!), il note en *presto*, sous le mot *amen*, les croches de :

J'ai du bon tabac,
Tu n'en auras pas.

Soudain, il se rappelle qu'il se doit à sa douleur :

— « Adieu, tenez, je vois tout rouge... J'attends encore quelques jours une lettre qui devrait m'arriver, et puis je pars. »

Et la lettre n'arrivait pas. Et Berlioz ne partait pas. Il restait à Florence. Ariel l'attirait à Paris; mais, en Italie, le retenait sa pension. — Il était guéri de « l'infernal mal de gorge ». Il attendait, inactif, indécis, ennuyé, stagnant. Que diront les camarades railleurs, à Rome, s'il rentre, lui, le *Père la Joie*, sans le moindre coup d'éclat?

Du moins, à ce bon bourgeois d'Humbert Ferrand, il raconte ses rêves de vie tumultueuse : être un brigand, dans une bande, en Sicile ou en Calabre, voir « des crimes magnifiques, des viols, des assassinats, des rapts et des incendies... Oui, oui, voilà le monde qui me convient : un volcan, des rochers, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, un concert de cris d'horreur accompagné d'un orchestre de pistolets et de carabines, du sang et du *lacryma-christi*, un lit de lave bercé par des tremblements de terre; allons donc! voilà la vie! »

Faute de cette vie bienheureuse, il imagine un colossal oratorio : *le Dernier Jour du Monde*. D'ail-

leurs, pendant deux nuits de suite, il vient de s'exalter à des spectacles de mort, et de jouer à l'Hamlet. Ses pensées sont lugubres. Déjà, il se sent abandonné par son Ariel : quelle « bassesse, quelle insensibilité, quelle vilenie! » Aussi l'oratorio sur *le Dernier Jour du Monde* serait beaucoup plus formidable encore que le fameux *Iterum venturus* de la première *Messe*. Plus dramatique, plus étonnant, plus nouveau. Tout serait en oppositions : « des chœurs religieux mêlés à des chœurs de danse; des scènes pastorales, nuptiales, bachiques, mais détournées de la voie commune ». A la fin seulement éclateraient les cuivres! Il y aurait, comme chez Méhul et Lesueur, plusieurs orchestres, peut-être même un de plus; il y aurait au moins trois cents instruments, sans compter quatre masses de trombones, ophicléides, bugles et bombardons, qui éclateraient comme les trompettes des archanges aux quatre points de l'horizon flamboyant : on entend craquer la terre, les morts sortent du tombeau, les vivants meurent d'épouvante sous les suprêmes convulsions de la foudre et l'infinie rumeur des mondes fracassés!

La lettre, enfin, le 14 avril, la lettre arrive : Camille Moke, l'Ariel, le séraphin, épouse M. Pleyel, facteur de pianos!

Et Berlioz, au doigt, porte encore l'anneau de fiançailles donné par Camille!... Mme Moke « m'appelait *mon gendre!...* »

« Vieille canaille! »

Qu'ils meurent donc! Qu'ils meurent tous! « Les deux femmes coupables et l'innocent! » Qu'ils meurent!

Il les tuera.

Son plan est fait. A Paris, on se méfiera de ce furieux qui revient : il lui faut un déguisement. Berlioz

va donc chez une marchande de modes, et se commande, pour le soir même, un costume complet de femme de chambre, « robe, chapeau, voile vert,... »

Et il charge ses pistolets, « une paire de pistolets à deux coups ».

Il assure dans ses poches une bouteille de laudanum, et une bouteille de strychnine.

Il s'allège de ses bagages. Sa valise d'effets, il la fait expédier à son père; ses manuscrits, à Habeneck. Et il n'oublie pas, puisqu'il va mourir après justice faite, de lui donner des indications pour son œuvre posthume : la *coda*, qu'il vient d'ajouter à la *Scène du Bal* n'est pas tout à fait instrumentée :

En l'ABSENCE de l'auteur, je prie Habeneck de doubler à l'octave basse, avec les clarinettes et les cors, le trait des flûtes placé sur la dernière rentrée du thème, et d'écrire à plein orchestre les accords qui suivent. Cela suffira pour la conclusion.

C'était comme un testament (1).

(1) Tel sera du moins le récit de Berlioz, et telle la notule qu'il *transcrira en la mettant à l'effet*, qu'il transposera dans un ton plus dramatique lorsqu'il travaillera lui-même à sa légende dans le *Voyage musical* (1844), puis dans les *Mémoires* (1864).

J'ai vu, chez M. Charles Malherbe, la notule de 1831, c'est-à-dire celle que Berlioz eut *sous les yeux au moment où il la dénatura et l'enjoliva dans son récit*. Sauf les quelques mots que je mets entre crochets, elle est parfaitement lisible malgré une grosse surcharge de hachures :

Je n'ai pas le temps de finir moi-même; qu'on finisse [alors comme dans mon autre copie]; il faut recopier toutes les parties à cause des changements.

Un berliozien trop dévot a vu cette inscription sur le manuscrit même. Il a préféré ne pas la lire : il a cité les *Mémoires*. — Or, cet *aveuglement à éclipses* se produit chaque fois qu'un document contredit la légende. La sincérité de l'histoire demande une clairvoyance plus constante.

Il y aura bien des surprises quand M. Malherbe publiera ses merveilleux documents.

Alors, la conscience aussi tranquille qu'un bourreau dont les préparatifs sont finis, notre justicier ne sait plus que faire avant le départ de la voiture.

Attendre tout un après-midi!

Le passeport est visé. Mais le travesti sera-t-il prêt?...

Berlioz erre dans les rues de Florence avec « l'air malade, inquiet, et inquiétant des chiens enragés ».

Il part enfin!

Dans la voiture il serre « soigneusement » son costume de femme de chambre, le chapeau, le voile vert, et les deux paires de pistolets.

Les lieues se succèdent. Il est muet. Il ne mange pas. De Florence à Gênes, en plusieurs jours, il n'avale pas autre chose (s'il faut l'en croire), que le jus d'une orange. Et le courrier, à voir un tel visage crispé sous un tourbillon de cheveux roux, deux grands yeux caves et un nez en bec d'aigle, — le courrier se demande si ce mystérieux et taciturne compagnon « est de ce monde ou de l'autre ».

Feux et tonnerres! Le travesti, à un relais, est égaré! — Par bonheur, les deux pistolets restaient.

A Gênes, le *Père la Joie* se fait donc conduire de modiste en modiste pour avoir, en quelques heures, un nouveau travesti complet, robe, chapeau, et voile vert. On le lui promet enfin. Mais la police sarde s'inquiète de tant d'allées et venues. Ce Français errant et farouche n'est-il pas un affilié des ventes, un cocarbonaro, un émissaire de la révolution de Juillet?... On lui refuse le visa qu'il demande pour Turin : qu'il passe par Nice...

Il passerait par l'enfer, pourvu qu'il passe!

En réalité, il passe par l'admirable route de la

Corniche. C'est le printemps. La route, de si haut, domine la mer, qu'on entend à peine le roulement des vagues dans les rochers. Voici le crépuscule. La mer bleue devient presque violette, et, parfois, par les échancrures des pins parasols, entre leurs velours verts où le soleil fait vibrer le corail des branches, notre romantique aperçoit l'infinie tranquillité de la mer sous le ciel pâlissant d'où sortent, une à une, les étoiles... Etoile de la mer!... oh! « ma *Stella Montis* »... Estelle,... le Saint-Aynard... joies pures, troubles idylliques de l'adolescence....

Mais, dans une caisse de la voiture, il y a un travesti de femme de chambre et deux paires de pistolets.

Hélas, d'heure en heure, ce rôle de justicier, comme il devient pesant! L'amoureux affolé a tant médité sur les plaisirs de la vengeance, il s'en est tant repu, de loin, — que maintenant, le terme approchant, tout ce carnage l'ennuie, et même lui paraît un peu ridicule. L'accès est fini.

Sans compter que « la nécessité de se tuer ensuite est assez fâcheuse ».

Et se tuer pour qui?... Pour l'innocent Pleyel?... Pour l'Ariel perfide, capable de cette « abominable, lâche et dégoûtante ignoblerie »?... Pour « l'hippopotame »; — « l'hippopotame » : Berlioz appelait ainsi sa presque belle-mère.

Et puis, pensionné par le roi pour séjourner en Italie, il n'a pas encore enfreint le règlement : même à Nice, il sera encore en terre italienne, ou mieux dans le royaume Sarde : le lauréat n'a donc pas encore perdu son droit à sa pension. Pourvu, toutefois, que M. Horace n'ait pas déjà écrit au ministre!... Tout pourrait s'arranger. — Mais par quels lazzi, dans l'académie tintinnabulante, les camarades accueil-

leront-ils le *Père la Joie*, parti pour tout tuer, et revenant bredouille?

Comment se tirer de cette passe ridicule?

Et les chevaux du voiturin trottaient. Le jeune lauréat, justicier découragé, désenchanté, à chaque tour de roue, approchait de la frontière où il allait perdre sa pension.

Quelle sotte aventure!

La nuit était venue. De la Corniche « taillée dans le roc à deux ou trois cents toises au-dessus de la mer », il ne distinguait plus, sur sa gauche, les flots écumeux. Il sentait seulement une grande chose vide, agitée, tumultueuse; mais, dans le bruit de la voiture, il ne l'entendait pas. A droite, il voyait l'entassement confus des montagnes.

Soudain, la route descend, rapide. Le voiturin arrête les chevaux, saute à terre pour glisser le sabot sous la roue.

Alors, pendant ce silence, Berlioz « entend les sourds râlements de la mer », qui brise, « furieuse, au fond du précipice ».

A ce râle, il répond (s'il faut l'en croire) par un écho terrible : dans sa poitrine éclate « une nouvelle tempête plus effrayante que toutes celles qui l'avaient précédée ». Il râle comme la mer, il râle; et, s'appuyant des deux mains sur sa banquette, il pousse un *Ha!* « si rauque, si sauvage, que le voiturin en fit un bond d'effroi ».

Et ce fut tout.

Rien ne suivit ce « Ha! »

Le *Père la Joie*, vraiment, sentait qu'il valait mieux vivre que mourir. Cette nuit de printemps, sur la Corniche, était si parfumée, si douce, si voluptueuse...

Et puisqu'il avait pris le parti de vivre, il songea au

plus pressé : ne pas perdre sa pension de prix de Rome.

Au prochain relais, il écrira à son directeur.

Ce relais est Diano Marina, village sarde situé à plus de cent kilomètres de Gênes.

Interminable route, qui monte, qui descend, qui tourne comme si elle revenait sur elle-même. Durant la nuit, la lenteur du voiturin s'y endort... Et Berlioz, pensionnaire qui s'était évadé pour assouvir sa vengeance, cherchait, maintenant, un moyen de rentrer avec honneur, et même avec fracas, au bercail académique. Faux pas grotesque... Comment le *Père la Joie* pourrait-il revenir, sans courber sa crinière de lion foudroyé?...

Ecrire à Rome, il le fallait. — Mais écrire quoi?

Interminable route...

Il eut tout le temps, entre Gênes et Diano Marina, de combiner son « retour à la vie » et son retour à la Villa Médicis; — tout le temps de combiner une lettre qui impressionnerait tout ensemble le directeur et les camarades, et qui intéresserait tendrement l'épouse et la demoiselle de M. Horace.

A Diano Marina, sans une rature, d'une écriture tranquille, ferme, régulière, sans une hésitation ni une reprise, ni un déplacement de main, car il devait copier un brouillon ou, du moins, transcrire sur le papier des phrases arrêtées d'avance et sues par cœur, — il écrivit à Horace Vernet :

« ... Je vous écris précipitamment (1)... un crime « hideux, *un abus de confiance* dont j'ai été pris pour « victime, m'a fait délirer de rage depuis Florence

(1) Lettre inédite dont on ne connaît encore que quelques lignes, et inexactes. Le manuscrit appartient à un érudit, à un ami que j'aurais dû remercier à chaque page de ce livre, à M. Charles Malherbe.

« jusqu'ici. Je volais en France pour tirer la plus « juste et la plus terrible des vengeances; à Gênes, un « instant de vertige, la plus inconcevable faiblesse a « brisé ma volonté, je me suis abandonné au déses- « poir d'un enfant; mais enfin j'en ai été quitte pour « boire l'eau salée, être harponné comme un saumon, « demeurer un quart d'heure étendu mort au soleil, « et avoir des vomissements violents pendant une « heure; je ne sais qui m'a retiré; on m'a cru tombé « par accident des remparts de la ville. Mais enfin « je vis, je *dois* vivre pour deux sœurs dont j'aurais « causé la mort par la mienne, et vivre pour mon « art.

« Quoique je tremble encore, comme l'entrepont « d'un vaisseau faisant feu de babord et de tribord, « je viens m'engager SUR L'HONNEUR, devant vous, « à ne pas quitter l'Italie; c'est le seul moyen de « m'empêcher d'accomplir mon projet.

« J'espère que vous n'aurez pas encore écrit en « France et que je n'aurai pas perdu ma pension...

« Adieu, Monsieur.

« La lutte entre la vie et la mort est encore terrible; « mais je resterai debout : je vous l'ai juré sur l'hon- « neur. »

Et, sous la signature, ce post-scriptum :

« Veuillez me répondre à Nice un mot seulement pour m'instruire sur le sort de ma pension. »

Cette missive tempêtueuse, calligraphiée sur grand et beau papier, avait toutes les apparences d'une correspondance officielle (1).

Une fois mis le cachet de cire, le *Père la Joie* s'aperçut qu'il avait faim. Ainsi que *Faust*, la « terre » l'avait reconquis.

(1) Datée par Berlioz, 18 avril. — Timbre de la poste : 19 avril.

Berlioz, avec son voiturin, gagna Nice. Nice était encore en terre sarde, *Nizza la bella.*

Mais le jeune lauréat n'avait-il pas déjà compromis sa pension et son avenir?

A ce faux suicide, à cette lettre (18 avril 1831), nous arrêterons notre récit.

Certes, ce n'est pas à tel jour précis qu'un homme cesse d'être jeune. Jour à jour, la vie semble presque pareille. En cette suite de nuances incertaines, où marquer une limite? Mais aussi, comment se refuser à prendre pour point de repère un fait aussi voyant que ce faux suicide?... C'est pourquoi nous arrêterons ici *La Jeunesse d'un Romantique.*

Par ailleurs, Berlioz, abandonné de son « gracieux Ariel » et bientôt en passe de se marier avec la « fille » Smithson; — Berlioz se mettant, un mois après cette noyade de fantaisie, à écrire *Le Retour à la Vie* qui sera, en musique, comme une liquidation de sa jeunesse, — vraiment, vers le printemps de 1831, une autre période commence : autre période pour lui, autre période aussi pour tous les romantiques.

Louis-Philippe règne. La Restauration déchue, c'est à un autre régime, à un régime plus moderne (spéculations, disputes parlementaires, le citoyen garde-national) que la France s'essayera pendant quelque vingt ans : la vie, le génie de Berlioz, la vie et le génie des romantiques vont s'user à lutter (tout en rusant) contre cet esprit « philistin », ou mieux « louis-philippard ». En même temps, chacun fera son œuvre; et Berlioz, arrivé alors à sa maturité, écrira *Harold,* le *Requiem, Benvenuto, Roméo et Juliette,* la *Symphonie Funèbre, la Damnation de Faust.*

Et sa vie continuera d'être ingénieuse et roma-

nesque, avisée et « volcanique ». Pour en faire le récit, il faudra suivre Berlioz en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre, et il faudra s'efforcer de faire revivre la société parisienne de 1830 à 1848.

Tel sera l'objet du volume suivant : *Un Romantique sous Louis-Philippe.*

NOTES ET FRAGMENTS DIVERS

I. — MÉTHODE. — BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE ET RÉFÉRENCES DE DÉTAIL

Plus tard (dans le dernier volume, peut-être), je publierai un essai, un examen, à propos de ce livre et des suivants. Mais je veux d'abord mener à bien, si possible, cette *Histoire d'un Romantique.*

Pour l'instant, voici quelques indications sur l'objet que je me suis proposé, et sur la méthode suivie :

L'histoire d'un homme.

Un homme, un artiste qui vit sa vie, fait son œuvre et la fait valoir, — qui subit, chaque jour, les divers et innombrables, les mystérieux effluves de son siècle.

L'au jour le jour de la vie vraie.

Donner la sensation de ce qui fut vivant.

Ecrire tel passage (quitte à le refondre plus tard) dans le vif de l'impression reçue, alors que l'on frémit de joie auprès du document découvert, c'est-à-dire devant la vie même. — « Le vin du premier foulage coule de la cuve avec douceur : quel bouquet subtil! Mais, quant au vin qui gicle sous la vis du pressoir, les pépins et les peaux écrasés lui laissent un arrière-goût. Il en va de même des jugements critiques : conformes à l'harmonie des choses et pleins de charme s'ils se dégagent des œuvres caressées d'une main légère;... autrement, à trop insister, ils tombent dans l'ergotage et le lieu commun. » — Ainsi, ou à peu près, pensait Bacon (1). — Et Sainte-Beuve aimait une telle pensée.

(1) *De Augmentis Scientiarum* (à la fin) : Certe quemadmodum vina quæ sub primam calcationem molliter defluunt, sunt suaviora quam quæ a torculari exprimuntur, quoniam hæc ex acino

A chaque période, faire affleurer, çà et là, le style d'alors et les mots mêmes du héros.

Faire jouer les documents, l'un par l'autre, comme un peintre fait jouer des touches dont il est sûr. Chaque touche doit être relative aux autres, et l'ensemble harmonieux.

Renan — puis-je l'appeler mon maître? — écrivait :

« L'histoire est un art autant qu'une science; la perfection de la forme y est essentielle... Dès qu'il s'agit de sujets touchant à la morale [*quelques-uns diront à la psychologie*], la pensée n'est complète que quand elle est arrivée à une forme irréprochable, même sous le rapport de l'harmonie, et il n'y a pas d'exagération à dire qu'une phrase mal agencée correspond toujours à une pensée inexacte. La langue française est arrivée, sous ce rapport, à un tel degré de perfection qu'on peut la prendre comme une sorte de diapason dont la moindre dissonance indique une faute de jugement ou de goût. »

... « Le style, c'est-à-dire les nuances infinies de la pensée. »

Les précautions de la méthode historique; les minuties, les subtilités de la critique des textes, le patient examen des manuscrits et de leurs variantes; — puis, enlever l'appareil critique ainsi qu'on enlève les échafaudages.

Toutefois, pour les gens du métier (et pour permettre le facile contrôle), indiquer d'un mot, dans les cas intéressants, comment l'on a fait...

La *Bibliographie générale*, je me réserve de la donner en même temps que *l'essai* dont je viens de parler. Ici, elle serait par trop encombrante (1).

et cute uvæ aliquid sapiant; similiter salubres admodum ac suaves sunt doctrinæ quæ ex scripturis leniter expressis emanant, nec ad controversias aut locos communes trahuntur.

(1) En collaboration avec M. Charles Malherbe (qui publie, chez Breitkopf, de concert avec M. Weingartner, une grande et admirable édition critique de l'œuvre musical de Berlioz) sans doute publierai-je un *répertoire de documents sur Berlioz*. Dans ce livre la place d'une *bibliographie* est tout indiquée.

Quant aux *références de détail*, je les ai réduites au plus strict indispensable. — D'ailleurs, le *plan biographique*, et surtout *ma constance à me servir de chaque document pour le moment même où il fut écrit, — ma constance à indiquer, par un mot du texte même, quel est ce document*, m'ont permis de supprimer la plupart des références, et notamment toutes celles qui renverraient aux lettres ou aux articles de Berlioz.

Au début de chaque chapitre, l'on trouvera l'indication de quelques *sources particulières au chapitre* : mais là, je n'ai pas répété les provenances évidentes, ni celles que mon texte, ou une note, indiquait par ailleurs.

II. — AIDES, FACILITÉS QUE J'AI TROUVÉES. — GUIDES PRÉCIEUX.

Ce long travail m'a fait l'obligé de bien des personnes : amis, confrères, ou berlioziens qui ont écrit avant moi. Je prie tous ceux dont je cite déjà le nom, çà et là; je prie tous ceux dont je citerai le nom dans la bibliographie qui accompagnera mon *essai*, ou le *répertoire de documents*, de croire à ma sincère et profonde gratitude (1).

Si de nombreux, si de bons livres et articles, si des documents de toute sorte n'avaient déjà été publiés, je n'aurais pas pu entreprendre cette monographie où j'essaye de faire revivre, dans l'atmosphère qu'il respira, un homme, et l'œuvre qui est le *reflet mélodique* de lui-même. Par bonheur, depuis quelque temps, les romantiques sont fort

(1) Dès aujourd'hui, voici du moins quelques noms : Allix, Bellaigue, Bouyer, Bruneau, Brenet, Chantavoine, H. de Curzon, Dandelot, Desplagnes, Dukas, Ernst, docteur G. Fischer, Fouque, F. Grenier, H. Gauthier-Villars, Hippeau, Jullien, Kastner, Kretzschmar, Kufferath, L. de La Laurencie, P. Lalo, La Mara, F. Liszt, Rudolf Louis, Marnold, G. de Massougues, P. Mathieu, Morillot, G. Noufflard, J. d'Ortigue, C. Pierre, Louise Pohl, Richard Pohl, A. Pougin, J.-G. Prodhomme, L. Quicherat, Reyer, Hugo-Riemann, Romain Rolland, Saint-Saëns, Schindler, Schuré, Schumann, Servières, Smolian, E. de Solenière, Karl von Stockmayer, J. Tiersot, Richard Wagner, Weingartner...

étudiés : il y a, maintenant, assez de recul, et assez d'informations diverses, pour que *l'histoire d'un romantique* commence à être possible. On va pouvoir, enfin, sortir de l'à peu près. Et l'âme du romantisme ne nous est pas encore par trop étrangère. — Le hasard, semble-t-il, m'a fait écrire mon livre au bon moment : je l'en remercie.

Je dois aussi remercier, d'une façon toute particulière, M. J.-G. Prodhomme. Cet excellent berliozien a écrit naguère (1904) : *M. Adolphe Boschot, travaillant lui-même à un ouvrage considérable sur Berlioz et son œuvre, m'a aidé, avec une rare abnégation, comme un véritable collaborateur...* De fait, si je retournais cette phrase à l'adresse de M. J.-G. Prodhomme, elle serait beaucoup plus exacte : je me plais donc à le faire.

M. Charles Malherbe pourrait, en quelque sorte, revendiquer une grande part de mon travail. Je le reconnais avec joie. — Par l'édition critique des œuvres de Berlioz, qu'il dirige avec M. Weingartner; par les innombrables manuscrits de tout genre qui sont en sa possession, — et la plupart inédits; par son érudition et sa complaisance inlassable, par son amitié même, M. Malherbe a fait, pour cette *Histoire d'un Romantique*, tout le possible.

Je dois remercier la famille de Berlioz, Mme Reboul, Mme Chapot et ses fils. Grâce à leur obligeance, j'ai pu consulter bien des documents originaux et inédits. (J'en parlerai plus loin.)

M. Celle, conservateur du Musée de la Côte, M. Prudhomme, archiviste de l'Isère; M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, ont été, pour moi, des guides précieux et amicaux. — Je dois encore citer M. Arthur Pougin, qui m'a prêté un considérable dossier (lettres et articles); M. Martial Teneo, qui m'a fait profiter de son érudition et de sa connaissance toute particulière de l'histoire du théâtre; M. Edouard Colonne (dont le nom est inséparable de celui de Berlioz), qui a mis à ma disposition la collection des feuilletons de Berlioz aux *Débats*.

Enfin, comment dire ici ce que je dois à M. Teodor de Wyzewa? Lui-même, si je l'essayais, il pourrait en prendre

ombrage par excès de délicatesse... Hélas! cher et délicieux ami, qui donc, sauf quelques mozartiens, pourra comprendre ce que m'a révélé notre fervente communion en Mozart? Peut-être en aura-t-on quelque idée quand paraîtra votre admirable *Vie de Mozart*. Mais qui donc sentira cette mystérieuse influence, reçue pendant les longues heures où tous deux, jouant du Mozart, nous écoutions le chant divin éveillé dans nos âmes par le génie même de la musique?

III. — LA « CORRESPONDANCE » DE BERLIOZ : LAMBEAUX ÉPARS. — UN HOMME DONT L'HISTOIRE EST POSSIBLE : PLUS D'UN DOCUMENT PAR SEMAINE.

La *Correspondance* de Berlioz demanderait toute une étude spéciale : une longue étude sur *les manuscrits et leur provenance, sur les erreurs, suppressions, truquages auxquels ils ont donné lieu*... Dates faussées, lettres tronquées, noms supprimés : que de choses à dire!...

Mais on travaille encore à cette *Correspondance*, et nous attendrons le résultat.

Pour l'instant, nous dirons que nous avons disposé d'un millier de lettres.

Voici les principales provenances (1) :

498 sont déjà (1906) publiées dans différents volumes en France ou en Allemagne (*Correspondance Inédite*, *Lettres Intimes*, *Lettres à Liszt* (La Mara), *Lettres à la princesse Sayn-Wittgenstein* (La Mara), *Lettres à Estelle* (*Revue Bleue*, 1903), *Lettres à Gounet* (Allier, à Grenoble).

Près de cent cinquante (à ma connaissance du moins), ont été publiées dans des revues ou des journaux, ou dans des ouvrages sur Berlioz.

J'ai recopié sur les manuscrits mêmes, ou l'on m'a communiqué en copie cent vingt et quelques lettres (74 communiquées par la famille, — inédites encore mais

(1) Pour permettre à notre *Histoire d'un Romantique* d'être aussi exacte que possible, nous avons réparti toutes ces lettres, chacune à sa date, parmi nos fiches. Nous ne donnerons ici qu'une nomenclature approximative.

qui vont paraître en février 1906, — 6 recopiées par M. Paladilhe; manuscrits conservés à Grenoble, à la Côte, à Dieppe, etc., sans oublier ceux du Conservatoire de Paris, que m'a si aimablement communiqués M. Weckerlin).

D'autre part, les catalogues d'autographes de Charavay, deux dossiers, communiqués l'un par M. Pougin et l'autre par M. J.-G. Prodhomme, forment encore un appoint important (plus de quatre-vingts pièces).

Enfin, j'extrais ces quelques lignes d'une lettre que m'écrivit M. Charles Malherbe :

« Cher ami, je viens d'acquérir une correspondance de Berlioz avec Samuel, le directeur du Conservatoire de Gand. Il y a vingt-trois lettres... Je viens de classer mes lettres de Berlioz qui s'élèvent au chiffre de *deux cent vingt.* »

Or, depuis cette lettre (été 1904), M. Malherbe a acquis bien d'autres lettres : il me les a fort aimablement communiquées. Et j'ai pu voir, sur les manuscrits mêmes, que les lettres déjà publiées contenaient encore beaucoup d'inédit, et de l'inédit très significatif, tant les publications étaient *mal datées, incorrectes, tronquées et truquées.*

Cet ensemble, même en déduisant les lettres en double emploi, peut être évalué à *un millier de lettres.*

A ce millier de lettres, si l'on ajoute les pièces diverses (reçus, émargements, passeports, albums de poches, listes de noms pour les concerts, etc.); si l'on ajoute les quelque *six cent cinquante* feuilletons de Berlioz, où il y a presque toujours un renseignement sur lui-même; si l'on ajoute encore toutes les indications que contiennent les livres où il reproduit ses feuilletons, avec des changements bien curieux; et si l'on ajoute ce que contiennent, malgré tout, les fantaisistes *Mémoires* (à la condition de savoir les lire, c'est-à-dire de superposer leurs divers textes, afin de les faire jouer l'un par l'autre), *on doit évaluer à plus de deux mille* les renseignements provenant de Berlioz même, et pouvant, pour la plupart, recevoir une date.

Et les manuscrits de musique, et le *Traité d'Instrumentation,* que ne contiennent-ils pas, comme renseignements précieux?... Enfin, les lettres des contemporains, les articles

ou les livres d'amis, de complaisants, ou même des ennemis, quelle mine presque inépuisable !

En janvier 1904, la famille de Berlioz m'a communiqué et laissé copier sur les manuscrits une quarantaine de lettres adressées à Berlioz par Balakireff, Wagner, Liszt, Hans de Bülow, Lenz, Richard Pohl, Reyer, la princesse Sayn-Wittgenstein, Gounod, Meyerbeer, Pasdeloup, etc...; vingt-quatre feuillets de la main de Berlioz, et qui ont servi aux *Mémoires*; un carnet de poche; des listes d'adresses pour les concerts; divers traités; un brouillon de testament; divers autres brouillons...; et tout un livre de grand format, écrit en bonne partie par Berlioz et contenant les procès-verbaux de la *Société Philharmonique*.

Au printemps 1903, j'ai dépouillé, au Conservatoire de Paris, avec MM. Weckerlin et Malherbe, plus de trente manuscrits de Berlioz (lettres, brouillons, réclames...), sans oublier les manuscrits de musique : ceux-ci, par leur aspect même, par les annotations, leurs collettes et variantes, sont d'admirables documents.

Et la musique de Berlioz est elle-même (*reflet mélodique*) le plus vivant, le plus *intérieur* des documents...

Or (si l'on me permet ce calcul dont l'évidence peut faire sourire), de 1822 à 1864, en quarante-deux ans, il y a deux mille et quelques semaines. Donc, en moyenne, pour les années actives de Berlioz, *ai disposé au moins d'un document par semaine.*

C'est une des raisons, et non des moindres, qui m'ont engagé à écrire, avec Berlioz comme héros, cette *Histoire d'un Romantique.*

IV. — M. TAINE ET LE BERCEAU DE BERLIOZ

(Note pour le 11 décembre 1803.)

M. Taine est mort. Je ne sais pas s'il a laissé des disciples. Je le regrette. Je voudrais leur demander, auprès du berceau de Berlioz, quel lien il y a entre les parents de Berlioz et Berlioz lui-même.

Certes, il héritera d'une partie de leurs biens; il aura le nez de son grand-père; irritable comme sa mère, et comme elle *montant* facilement; sensible, mélancolique et bon comme son père, et avisé comme tous ces Dauphinois réunis, il aura aussi le feu intérieur, les qualités d'assaut que nous avons remarqués chez l'auditeur, son grand-père. — Voilà, certes, beaucoup de ressemblances ou de liens.

Mais ce n'est que l'accessoire.

Un autre descendant aurait pu recevoir tout cela, comme l'ont reçu plus ou moins le frère et les sœurs de Berlioz, sans devenir pour cela le Berlioz créateur qui nous intéresse. Le principal lui aurait manqué.

Il lui aurait manqué le pouvoir, la faculté toute personnelle de *combiner les notes d'une manière qui donne le branle à la sensibilité des autres hommes* : si l'on veut, le don de l'expression musicale. Et, ici, nous nous servons des mots « faculté, pouvoir, don... », sans leur attribuer aucun contenu métaphysique, aucun *en-soi*. Pour nous, ce sont des mots collectifs qui servent à désigner un ensemble de faits et rien de plus : souvent Berlioz a combiné des notes d'une manière expressive, nous disons qu'il a le don de l'expression, le pouvoir ou la faculté d'être expressif, mais ces deux phrases sont, pour nous, à peu près équivalentes; l'une se présente comme une formule plus abstraite, l'autre semble plus près de la vie journalière. Pour nous, ces deux phrases ne désignent que des faits d'expérience, soit isolés, ou assemblés.

Sans ce don de l'expression, que nous importe qu'un autre homme ait eu la même vie que Berlioz, les mêmes passions, le même amour de la nature et de l'art; que nous importe, puisqu'il n'aurait pas pu nous les rendre sensibles par ses œuvres? Les notes sont à tout le monde, comme les couleurs et les lignes, comme les mots. Vraiment, à la manière dont les faux artistes les emploient, on voit bien que rien ne peut être aussi banalisé, aussi inexpressif que les couleurs, les notes ou les mots. Mais certains hommes ont le privilège de les faire vivre. Ils les transfigurent.

Ils semblent, tout d'abord, ne les combiner que pour notre agrément. Nous sommes séduits... Aussitôt, les mots, les notes, en qui les artistes doués font revivre leur vie, et qu'ils rendent phosphorescents comme s'il les touchaient avec des doigts magiques, — les notes, les mots, nous les faisons vivre, à notre tour, de notre vie même. C'est proprement un charme. Mystère : une âme, semble-t-il, vit dans ces choses inanimées. Une âme? Non, toutes les âmes. Les âmes se trouvent et s'enlacent dans les œuvres du génie. Or ce génie, ce don d'expression, ce pouvoir (natif et développé par les circonstances de la vie et par les études techniques), ce pouvoir de mettre dans les notes autre chose que les notes mêmes, voilà ce qui est essentiel chez l'artiste-musicien. Par cela seul, il est artiste : il crée.

Quant à Berlioz, *nulle* trace de ce don chez ses ascendants, nulle apparence d'un germe quelconque. A vrai dire, il en va de même pour presque tous les artistes. Le meilleur père d'artiste, le plus apte à couver, à faire éclore un génie, fut le père de Mozart. Mais ce bon Léopold Mozart, malgré son habileté technique, malgré ses bonnes traditions et son grand talent d'éducateur, était aussi peu doué que possible pour la musique : c'était le parfait professeur. Et il tenait de la musique comme on tient de l'épicerie.

Alors, que devient, à l'examen des faits, cette fameuse théorie de l'hérédité? Convient-il de lui accorder encore ce caractère absolu, cette certitude dogmatique et toute confessionnelle que M. Taine s'est efforcé de lui donner?

M. Taine, dans ses *Philosophes classiques* (préface, p. VII) :

« Si l'on prouvait que l'ordre des causes *se confond* avec l'ordre des faits, on réfuterait à la fois les spiritualistes et les positivistes. » — Et M. Taine croit le faire.

La phrase citée donne en raccourci une pensée familière de notre éloquent philosophe : « Hors des faits constatés, pas de cause; tenir les faits, c'est tenir la cause... »

Resterait à démontrer (ce que M. Taine affirme), que la cause *se confond* avec les faits?

Y a-t-il fusion dans les choses; ou bien y a-t-il confusion dans l'esprit de M. Taine? Et cette incertitude de pensée n'est-elle pas liée, ici, à une légère incorrection de langage, ou, tout au moins, à une forme ambiguë : le pronominal *se confond*, que veut-il dire, au juste?

N'importe... Près du berceau de Berlioz, M. Taine aurait pensé : tout ce qu'il y a dans le nouveau-né était déjà dans ce qui l'a formé, race, ascendants, pays; l'ordre des faits et l'ordre des causes ne font qu'un.

Mais je pense avec plus de simplicité : pour moi, le nouveau-né est un être nouveau.

Malgré toute l'hérédité, il reste un être nouveau, unique. Ce qui sera vraiment lui, cela est purement *inconnaissable*. Et c'est pourquoi, si l'on veut tâcher de le connaître, ne serait-ce que par approximations, il faut, dans l'infini détail des faits certains, tâcher de saisir les reflets de cette cause mystérieuse. Mystérieuse, pour M. Taine elle n'existe pas, et, d'ailleurs, son existence ne peut être démontrée à qui ne la sent pas... Mais, à quoi bon recommencer à décrire cette caverne de Platon, à laquelle Kant et les plus récents agnostiques ou criticistes ont apporté d'ingénieux perfectionnements? D'autres abstracteurs ne manqueront pas d'en fournir de plus ingénieux encore.

Oublions les subtilités, et gardons-nous des divagations dans l'abstrait, c'est-à-dire dans le vide, dans le chimérique.

Nous voici penchés (en imagination, mais fort attentifs au réel), penchés sur le berceau de Berlioz. Nous savons ce qu'il y a avant et après ce berceau. Mais, dans le berceau qui est là, ce nouveau-né à peine détaché de sa mère, comment fait-il le lien entre ce qui précède et ce qui suit sa naissance, entre ces braves dauphinois et l'œuvre où il se survit à lui-même?

Nous le voyons : les ascendants ne fournissent que l'accessoire. Quant au principal, disons, pour être précis, qu'il vient de l'Inconnu.

Evadons-nous au plus vite des abstractions philosophiques et chimériques; retournons à ce qui est certain et vivant, aux faits, c'est-à-dire à la biographie.

V. — OU RETROUVER L'AME ENFANTINE ET ADOLESCENTE DU FUTUR BERLIOZ?

(Note pour le chapitre II.)

Quels documents précis une enfance, le plus souvent, laisse-t-elle? Bien peu. Et, pourtant, quelle n'est pas l'importance des premières années dans l'histoire d'un homme?

Ce que Berlioz a rapporté dans ses *Mémoires* (chapitres I à IV) ne résiste pas au contrôle des dates : comme *faits*, presque tout est faux.

Ces chapitres des *Mémoires*, dira-ton, peuvent renseigner sur l'âme de l'enfant.

Hélas, bien peu. Ses propres souvenirs, après que Berlioz les eut repensés cent fois et cent fois racontés, leur donnant ainsi un reflet de ses plus récents avatars, — tout à coup, dans un moment de crise, dans un « volcanisme », il en improvisa le récit fantasque (Londres, 1848; j'analyserai cela à sa date). Aussi, les *états de sensibilité*, indiqués en 1848 par le musicien ruiné et « volcanique », *ne sont pas ceux de l'enfant, mais ceux de l'homme qui pense à son enfance et la recrée avec sa sensibilité d'homme.*

Jusqu'ici personne n'y a pris garde.

Mais il est évident que ce récit des *Mémoires parle d'un personnage et en montre un autre :* ce n'est plus l'enfant, c'est l'homme; ce n'est plus l'adolescent d'avant 1820, c'est un *ancien Jeune-France* de 1830, dont le romantisme a fait faillite depuis 1840, et qui se substitue à ce qu'il fut lui-même avant d'être devenu Jeune-France... Complications, qui sont un plaisir pour l'analyste.

Les berlioziens trouveront dans notre chapitre II une chronologie nouvelle. — Elle est établie d'après les documents contemporains et non d'après les *transitions* employées par Berlioz pour les commodités de son récit.

D'ailleurs, on peut lire, avant nos chapitres II, III et IV, la note suivante.

VI. — TRANSITIONS DE HASARD PRISES, JUSQU'A PRÉSENT, COMME REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Pour nos chapitres III et IV, dresser une chronologie absolument certaine, c'est chose presque aussi difficile que pour notre chapitre II.

Divers auteurs suivirent, sans trop la contrôler, ni même examiner sa provenance, la chronologie établie par M. Hippeau : c'était le plus expédient. Par malheur, elle n'est pas exacte. Les faits, mis enfin à leur date dans notre récit, vont le prouver.

Dès à présent, par un examen critique, on peut tenir la chronologie de ces divers auteurs au moins pour suspecte. Elle fut établie, semble-t-il, grâce à la méthode suivante :

1° Disposer les faits selon certaines *formules de transition* employées dans les *Mémoires* de Berlioz (telles que « un peu plus tard... », à cela « succéda » ceci...);

2° Rattacher un tel système de faits à la date fournie par la première des *Lettres Intimes*.

Or, quiconque fait un peu de critique de texte sur les *Mémoires* de Berlioz, constate que les *formules de transition* n'ont aucune valeur propre, intrinsèque. Pour notre « volcanique » romantique, écrire « un peu plus tard, » par exemple, c'est un moyen de conduire le lecteur d'un fragment à un autre; mais cela ne veut pas dire expressément que le second fait est venu « un peu plus tard. »

Berlioz, se soucier de l'ordre chronologique!...

La formule qu'il emploie ne contient, pour lui, aucune notion de temps : elle n'est, pour lui, qu'une transition du discours. Il peut arriver, par hasard, qu'elle soit conforme à l'ordre des faits. C'est exceptionnel. Le plus souvent, les dates démentent de telles *formules de transition*. Dans l'enchaînement de ses souvenirs fragmentaires, Berlioz a laissé le plus grand désordre. Dans le roman autobiographique où lui-même, fantasquement, recrépit sa vie avec des anecdotes mal jointoyées, il n'y a guère de fragment

(surtout jusqu'en 1830) qui soit à sa place chronologique : l'auteur, pour ne pas trop accuser ce pêle-mêle, est donc *contraint de fausser ses transitions lorsqu'elles contiennent une idée de temps, ou d'oublier qu'elles la contiennent* '

Vraiment, à de telles formules, — ficelles pour raboutir les bâtons rompus de la narration, — c'est trop demander que de les faire servir de repères dans une échelle chronologique.

Enfin, la première des *Lettres Intimes* à laquelle se rattache une chronologie aussi inconsistante porte une date fausse. (Voir p. 135 à 141.)

Donc, pour nos chapitres III et IV, comme pour le second tout devait d'abord être remis dans un ordre meilleur.

J'ai fait de mon mieux.

Néanmoins, je prie le lecteur de ne pas oublier qu'il y a encore dans cette période (1821-1826) un certain flottement. Mieux vaut le reconnaître que de se tromper, et de tromper le lecteur, par trop de confiance en soi-même.

VII. — LAYS CHANGÉ EN TALMA PAR BERLIOZ

(Note pour le printemps 1823.)

La lettre « Oh, génie! » a été publiée sans date, et mal datée « 1826 ». Divers érudits s'accordent à vouloir l'antidater : ils hésitent entre 1823 et 1825. — Le plus probable nous semble « deuxième moitié de mars 1823 ».

On remarquera que nous venons de rapporter (p. 110 à 112) divers *projets* de Berlioz, et que nous avons commencé par les projets les plus hypothétiques, afin d'avertir le lecteur qu'il fallait lire ici en *doutant*. Puis nous avons passé à des projets dont on retrouve des traces. Ces projets d'Hector se rapportent à des faits que l'on peut dater : ceux-ci s'étagent (on l'a vu) sur une période de plusieurs mois.

Dans ses fantaisistes *Mémoires*, longtemps après, Ber-

lioz les réunit en un même événement, très précis : il parle de Talma, de Néron, et du cordon de la sonnette...

L'épisode est ingénieux, et l'on y peut admirer une imagination de romancier méridional. On y voit de la précision dans les détails de fantaisie, et de la fantaisie dans les détails où l'on voudrait de l'exactitude... Hélas, si l'on met en marge quelques dates, l'épisode des *Mémoires* s'effrite. Il ne reste plus que des parcelles, et elles ne se raccordent pas. Mais faisons le tri, laissons tomber ce qui est impossible, gardons seulement le vraisemblable, et marquons des degrés de probabilité, — alors, tout converge vers une date : printemps de 1823.

J'ai fait la contre-épreuve. J'ai cherché vers cette date dans les journaux, et j'ai trouvé au 1er mai une représentation à bénéfice : *Athalie avec les chœurs de Gossec;* Talma même y jouait. Mais c'était le bénéfice de Lays.

Berlioz, par la suite, négligera Lays chantant *le Rossignol*, et gardera Talma jouant le grand prêtre d'*Athalie*.

Ainsi, dans les *Mémoires*, le bénéfice de Lays devint celui de Talma.

Confusion d'autant plus naturelle (et d'autant plus captieuse) que Talma donna plusieurs bénéfices : on se perd, écrit le malicieux *Courrier des Théâtres*, on se perd dans les bénéfices de Talma.

VIII. — LA PANTOMIME HYPOCRITIQUE

Lesueur, parmi ses fort longs articles pour le *Dictionnaire des Beaux-Arts*, écrivit sur la *pantomime* (Manuscrits inédits, collection Charles Malherbe). Fort souvent, dans ses partitions, par des indications destinées aux acteurs, il nous a permis de mieux comprendre, sur des exemples, ses idées théoriques.

Nous allons tâcher de les résumer en citant, le plus possible, Lesueur même :

« La *Musique hypocritique*, écrit-il... »

Expliquons d'abord ce mot. — *Hypocritique*, mot grec à peine francisé, veut dire théâtral, de comédien, relatif à l'art du théatre, ou encore grand acteur. Par ce mot, Lesueur veut faire entendre qu'une pantomime non pas seulement décorative et destinée aux danseurs, mais destinée aux acteurs mêmes peut devenir une expression des sentiments les plus intimes des personnages du drame : ainsi le geste et la musique sont deux expressions d'une même chose, et simultanées.

Donc, Lesueur écrit :

« La *Musique hypocritique*, chez les Grecs, était l'art de noter, dans les accompagnements des parties vocales et dans les symphonies dramatiques, les rythmes sonores et répercutifs, etc... »

Voici ce que le bizarre Lesueur veut dire.

Tous les mouvements qu'on voyait exécuter par les acteurs, leurs gestes, leurs déplacements dans le décor et même la direction de leurs regards qui s'attachaient à telle ou telle chose; bien plus, les sentiments, les pensées, indiqués déjà par la parole ou l'attitude, tout, en un mot, avait sa *correspondance* (pour nous servir du terme moderne) dans la musique. L'émotion donnée par ce que l'on voyait, l'émotion donnée par ce qu'on entendait convergeaient toutes deux et se renforçaient. « Ainsi la musique théâtrale imprimait son mouvement et son caractère à toute une pièce dramatique, et régissait par un balancier commun tous les arts du théâtre qu'on unissait avec elle. »

D'où, pour l'acteur, l'obligation de se régler toujours sur la musique. Même s'il ne chante pas, l'acteur, par sa mimique, doit faire sentir et comprendre ce qu'il laisse chanter à l'orchestre. « La symphonie accompagnante » exprime les sentiments qui semblent « s'échapper du cœur et du geste de l'acteur »; elle devient « *le reflet sensible* des mouvements intérieurs de son âme ». (Berlioz dira le *reflet mélodique.*)

... « Le chanteur-acteur métamorphose l'orchestre en un compagnon intime et fidèle... Ses pas, ses gestes, ses mouvements de terreur ou de pitié doivent se manifester au

moment même où les instruments en font entendre la sensible image ou le rythme imitatif... Les amateurs du beau se souviennent encore à quel degré Mme Saint-Huberty avait porté ce genre de talent... » De quel jeu pittoresque, de quelles attitudes expressives, elle « savait accompagner tous les traits *mimiques* dont l'orchestre remplissait les silences de son chant. » Durant ces « phrases-pantomimes de la symphonie », chaque mouvement de la Saint-Huberty et chaque mouvement de l'orchestre ne produisaient qu'un seul et même rythme. Aussi, combien l'expression des sentiments les plus intimes devenait forte, énergique, entraînante et vraie : alors, « les mouvements mimiques de l'orchestre semblaient faire entendre les mouvements silencieux de la pantomime et donner du son au geste. »

Le geste devenait un chant.

La Saint-Huberty avait reçu, de Piccini, un secret : elle savait forcer la musique des instruments à n'être que l'interprète de son geste; elle se taisait, mais sa plastique devenait mélodieuse : l'orchestre lui prêtait sa voix multiple et toute parlante.

Telle est « la véritable musique hypocritique »; elle frappe deux sens à la fois, par un art double qui devient *un* grâce à l'unité souveraine du rythme.

Ainsi pensait le chevalier Lesueur; ainsi parlait-il à Berlioz, au « jeune disciple des Beaux-Arts ».

TABLE
CHRONOLOGIQUE ET ANALYTIQUE

INTRODUCTION. — Sur la biographie I

Le souci de l'exactitude conduit le littérateur à se faire biographe I

Le roman, l'histoire, la critique tendent à être biographiques. Sainte-Beuve aurait été biographe s'il l'avait pu IV

Tentatives plus récentes. — Demi-succès des biographes-philosophes : habitués à abstraire, ils conçoivent trop hors du temps VII

L'inévitable armature d'un biographie est un calendrier VIII

La biographie et « l'art social » IX

Le cas Berlioz, *excellent sujet de biographie* XI

I. — LES ORIGINES DE BERLIOZ

(Avant 1803)

La Côte Saint-André 1

Ascendants de Berlioz. — Le grand-père, fondateur d'une dynastie bourgeoise 14

Le père, chaînon débile. — Le caractère dauphinois : faits locaux pendant la Révolution 20

1802. — Mariage des père et mère de Berlioz 27

1803. — Naissance de Berlioz (11 décembre) 28

(*Voir aussi p.* 520.)

II. — FAMILLE D'ULTRAS — RENÉ FLORIANESQUE

(1803 à octobre 1821)

1803-1808. — Chez les Berlioz. — Le docteur et sa femme. — Autres enfants 29

(*Voir aussi p.* 523.)

1809-1811. — Hector au séminaire, et tapin..... 31
1811 (*fin*). — Le séminaire fermé par l'Empereur..... 34
1811-1814. — Hector élevé par son père; premières leçons de musique..... 34
La maison familiale..... 36
1814-1815. — 1814 et 1815 à la Côte Saint-André..... 38
1816.
Printemps. — Première communion d'Hector, première « impression musicale »..... 42
Mai. — La Terreur blanche; Didier à Grenoble..... 44
Juin. — L'oncle Marmion en profite..... 46
Automne. — A Meylan. — Hector et Mlle Estelle Dubœuf..... 46
1816-1817.
Hiver. — *Estelle et Némorin*. — Les délices de la rêverie amoureuse et de la prière..... 47
Le docteur Louis, éducateur « négatif »..... 49
1817.
Printemps. — M. Imbert, maître de musique à la Côte.. 50
Août à novembre. — Émotions municipales; Mme Berlioz; le docteur maire de la Côte..... 52
1817-1818.
Rêves d'adolescent. — Un camarade énigmatique; le quatrième livre de l'*Enéide*..... 56
1818.
Automne. — A Meylan et Murianette; rêveries, promenades; le sentiment de la nature (?)..... 59
— Disparition du jeune Imbert..... 63
1818-1819.
Essais de composition. — Rameau, d'Alembert et Catel, théoriciens inutiles..... 63
1819.
Printemps. — Pots pourris, romances (?); impatience d'être imprimé..... 65
Juillet. — M. Dorant, maître de musique à la Côte : Hector Berlioz apprend la guitare..... 66
1819 (*Fin*) et **1820**.
Premier manuscrit de musique; cinq romances de ***; sont-elles de Berlioz?..... 67
Hector cite Chateaubriand, l'initiateur à la mélancolie. Romance florianesque, mais qui servira dans *la Fantastique*..... 69
Feuillets d'*Orphée*; biographie de Gluck..... 71
1820.
Juin. — Naissance d'un frère bien tardif, Prosper..... 72
1820-1821.
Les rêveries d'un adolescent 1820; initiation à la mélancolie moderne; germes encore assoupis, mais vivants. 72

1820-1821.
Famille d'ultras, vie provinciale. — M. Dorant amoureux. — Paris! 76
1821.
Mars. — Hector reçu bachelier 79
Fin octobre. — Il part pour faire sa médecine à Paris... 81

III. — UN FILS DE FAMILLE A PARIS

MÉDECINE, MUSIQUE ET POLÉMIQUES

(Novembre 1821 à fin juillet 1824)

1821.
Novembre, premiers jours. — Arrivée à Paris. — Paris en 1821 82
(*Voir aussi p.* 524.)
Fin de l'année. — Berlioz carabin et auditeur de M. Andrieux. — État d'esprit « ancien régime » 84
1822.
Premiers mois. — Les dimanches soirs d'un étudiant : *les Danaïdes, Stratonice, Azémia, Nina* 89
Hector dissèque en chantant 90
31 juillet. — Échec des acteurs anglais. Shakespeare en 1822. Le « bon » Ducis et Talma; — ignore-t-on Shakespeare, ou plutôt, comment, alors, le perçoit-on? 92
Août. — Tumultes à la Chambre et à l'École de Médecine; — l'École fermée 97
21 et 26 août. — *Iphigénie en Tauride.* — Être musicien! 99
1822-1823.
Hiver. — Un fils de famille à Paris. — Les boulevards.. 101
— *Le Cheval Arabe*, cantate, ou plutôt *l'Arabe au Tombeau de son Coursier*, scène lyrique 104
1823.
Printemps. — Première rencontre avec Lesueur. — Hector élève de Gerono. — Il plaît à Lesueur 106
— Soirées à l'Opéra; — la tragédie lyrique; Hector fanatise des néophytes 107
— Projets perdus. — *Les noces d'or d'Obéron et de Titania.* — Un morceau de « musique violente »: *Beverley;* démarches; — « Oh! génie, je succombe... » 110
Mai, le 1er. — Le bénéfice de Lays, où joue Talma 112
(*Voir aussi p.* 526.)
Juin. — Hector demande un livret à une célébrité littéraire, à Andrieux 113
Le 17. — Réponse du « spirituel vieillard » 114
Août. — L'impatience des jeunes et la presse 116
— « Fatalité, *je suis né chroniqueur.* » 118

1823.
Août, — le 12. — Polémique au *Corsaire;* Hector, écho de Lesueur. Alors, personne ne signait : Hector signe..... 119
Août à décembre. — Un livret de Gerono : *Estelle et Némorin* 122
— *Le Passage de la Mer Rouge*, oratorio imité de Lesueur. 123
28 décembre. — On essaye de le répéter..... 124
1824.
Janvier. — Hector reçu bachelier ès sciences physiques. 125
Le 11. — Au *Corsaire*, Hector fonce sur les dilettanti.... 125
Un de ces dilettanti est Stendhal. — *Vie de Rossini.* Il y a de tout, et même du futur Berlioz, dans ce « train de papillotage. »..... 127
Février à mai. — Encore les soirées à l'Opéra; encore la tragédie lyrique. Les premiers berliozistes..... 130
— Humbert Ferrand, confident de notre héros..... 133
— Hector chez Lesueur..... 134
Juin. — Retour à la Côte Saint-André. — Le goût d'Hector et le Salon de 1824..... 135
Juin-juillet. — Une sœur bien littéraire. — Scènes de famille. — Lettre à Lesueur..... 137
25 juillet. — Hector repart pour Paris..... 141

IV. — ANNÉES D'APPRENTISSAGE. — LESUEUR.

(Août 1824 à juillet 1826)

1824.
Août. — Hector résiste à sa famille..... 142
Septembre (le 17). — Mort de Louis XVIII..... 144
Octobre (le 24). — Obsèques; cérémonial du moyen âge; Charles X; Rien n'est changé..... 145
Automne. — Vers l'automne de 1824, il faut faire connaître le maître de Berlioz, Lesueur. — Ce maître providentiel semble, par ses travaux et même par sa vie, une ébauche du futur Berlioz..... 147

Lesueur, maître de Berlioz

Jeunesse, études de Lesueur. — Les *Messes-Oratorios* imitatifs..... 148
L'Exposé (1787); — La musique *à programme*..... 150
Fêtes révolutionnaires; la musique par masses; — tragédies lyriques avec morceaux descriptifs..... 155
Méhul réunit trois orchestres, Lesueur quatre, Berlioz cinq..... 157
Difficultés et polémiques. — *Ossian ou les Bardes;* —

Lesueur à la Chapelle des Tuileries; demi-oubli, travaux..... 158
Écrits de Lesueur (inédits). — Quatre-vingts volumes en manuscrit. Articles inédits pour le *Dictionnaire des Beaux-Arts* : écrits vers 1824, ils témoignent de ce que Lesueur transmet alors au jeune Berlioz..... 161
C'est la tradition gluckiste :
La musique, expression des sentiments; — mais, pour Lesueur, la *musique pure* est lettre morte: pas de musique compréhensible sans le secours d'un commentaire non musical, texte littéraire, action dramatique, ou *programme*..... 164
La *pantomime hypocritique* (voir p. 527).
Le pire ennemi de la musique est le contresens : convenances dramatiques; — et le pire contresens, puisque la musique est *imitative*, c'est le manque d'expression; — les contrepoints mécaniques, les fugues..... 167
Idées propres à Lesueur :
La musique des anciens, marotte de Lesueur..... 169
Heureux effets de cette marotte :
1. — Valeur expressive des rythmes, — les varier et en chercher de nouveaux..... 171
2. — Les modes anciens ou ecclésiastiques. — Mélange des styles. — Pour écrire l'harmonie, pas de style fixe, pas de parti pris d'art. — Berlioz utilisera cette incertitude du style pour peindre plus à découvert, plus directement, son âme bigarrée..... 173
3. — La mélodie populaire. — Elle n'est pas, pour Lesueur ni Berlioz, un germe musical : ils l'utilisent comme effet passager, par placage tout extérieur. — Autre placage : thèmes superposés, et surtout dans les finales..... 174
4. — Rappels de thèmes. — Thèmes ayant une valeur expressive intrinsèque: *(idée fixe?... leitmotif?...)*. 177
Lesueur écrivain. — Ses commentaires sur les tragédies lyriques. — Pourquoi les écrits de Lesueur ont sombré; — inutiles aujourd'hui : ce qui était bon a passé dans les écrits de Berlioz..... 180
Doctrine morale de Lesueur : *Réflexions philosophiques, Conseils aux jeunes Compositeurs*..... 182
A tout prendre, Lesueur, vers 1824, est, pour le futur Berlioz, le seul maître possible, — et un maître merveilleux, providentiel..... 187
1824.
Automne. — Les dimanches, Lesueur et le jeune Berlioz à la Chapelle des Tuileries, puis sur la Terrasse..... 189
Décembre. — Le *Cénacle* de 1824; — les futurs romantiques commencent à prendre conscience d'eux-mêmes. 193

1824.

Vogue de Chateaubriand destitué. — Hector l'admire et lui demande 1.200 francs..... 194

1825.

Début de l'année. — *Robin des Bois*, ou le *Freischütz:* — le jeune Berlioz l'admire peu..... 196

Fin mars. — Concerts Spirituels..... 198

29 *mai.* — Sacre de Charles X. — Oratorio de Lesueur. 198

Juin-juillet. — *Le dépit de la bergère* (?). — Démarches pour faire jouer une *Messe*. Le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts. — Hector protégé par les ultras..... 200

Hector emprunte 1,200 francs, et sa *Messe* est exécutée à Saint-Roch (10 juillet). — Impressions d'auteur.. 204

Août-novembre. — Rêves et réalités. — Ame frénétique, mais clairvoyante. — Pour rembourser une dette..... 208

Décembre. — *Euryanthe* ou *la Forêt de Sénart.* — Hector, champion de Weber et Gluck contre Castil-Blaze. — Audace ou rouerie?..... 214

1826.

27 *février au* 2 *mars.* — Weber passe à Paris; — Hector ne le voit pas..... 220

Mars. — *La Révolution Grecque*..... 223

— Démarches pour la faire jouer aux Concerts Spirituels; — intervention du Surintendant; — réponse de Kreutzer..... 227

Avril à mi-juin. — Tiraillements avec la famille. — Hector, éliminé au concours de Rome, est rappelé à la Côte. — Lesueur intervient; refus du docteur..... 229

Mi-juin à fin juillet. — A la Côte, conspiration du silence; le docteur cède..... 230

Délire d'Hector; confidences avec Nanci..... 231

Une lettre et une visite de Ferrand..... 232

Scène de nerfs et malédiction: Hector, maudit par sa mère, a partie gagnée..... 233

V. — CONSERVATOIRE ET « COUPS DE FOUDRE »

(Août 1826 à 30 août 1828)

1826.

Août. — Hector Berlioz inscrit au Conservatoire..... 236

Septembre. — Ménage en commun avec Charbonnel..... 237

Octobre. — Le jeune Berlioz, déjà orienté par lui-même et par Lesueur vers l'art qui sera le sien, devient, officiellement, l'élève de Lesueur et Reicha..... 238

Reicha..... 239

1826.

L'enseignement officiel sans ascendant sur le jeune Berlioz..... 240

Lénor ou les Francs-Juges, drame lyrique..... 242

Le Cri de guerre de Brisgaw..... 251

Décembre. — Encore la dette pour la *Messe.* — Les finances d'un fils de famille qui veut connaître les passions. — Le docteur supprime la mensualité..... 252

1827.

Janvier-février. — Difficultés pécuniaires..... 254

Mars (A partir du 1er). — Hector choriste aux Nouveautés..... 255

— Le 26. — Deux événements musicaux en un jour; la mort de Beethoven, et le *Moïse* de Rossini..... 256

Avril-mai. — Exaltations; fièvre romantique..... 257

Juin-juillet. — Concours de Rome. Hector admissible; *Orphée déchiré par les Bacchantes.* — Scène lyrique « inexécutable. »..... 258

Août. — Rage concentrée. — Esquinancie. — Le docteur rend la pension..... 259

— La génération romantique; forces qui s'agrègent; elles attendent un signal pour faire bloc..... 260

Septembre. — Acteurs anglais à l'Odéon. — Shakespeare et Harriett Smithson..... 263

— Le 11 et le 15. — Hector Berlioz « foudroyé »; — par qui, et comment..... 264

Fin septembre à mi-novembre. — Délires; — folie ambulatoire; torpeurs..... 267

Agitations : être connu, faire du neuf..... 269

Hector Berlioz « a un parti ». — Un René trop sincère, et un René caracolant..... 271

22 novembre. — Lui-même, Hector, à Saint-Eustache dirige sa *Messe*..... 273

Décembre (2 à 5). — La Juliette d'Hector dans les bras d'un autre Roméo (?). — Cristallisation *a posteriori*.... 274

Faust traduit par Gérard de Nerval..... 276

1828.

Janvier-février. — Encore les délires..... 277

Mars. — Beethoven! — La *Société des Concerts!* — Hector « foudroyé »..... 279

Est-ce Beethoven que le jeune Berlioz entend?..... 281

Avril-mai. — Hector compose et se remue. — Par les ultras, il fait plier Cherubini, l'« agent subalterne » du vicomte Sosthène..... 283

26 mai. — Premier concert de Berlioz.

Berlioz organise la victoire, et la remporte. — Désormais son génie est manifeste..... 287

Juin. — Comment Berlioz se juge lui-même; ce qu'il res-

1828.
sent lorsqu'il entend sa musique. — Les « petits farceurs sous le joug »..... 291
Courses chez les directeurs et autres; — course à Villeneuve-Saint-Georges..... 295
Juillet. — En loge pour le prix de Rome. — La scène lyrique *Herminie.* Herminie changée en Harriett Smithson : l'*idée fixe,* qui servira dans *la Fantastique,* sert déjà dans *Herminie*..... 298
Août (le 2). — Hector Berlioz, second grand prix. — Les musiciens de l'Institut refusent ce prix; les autres artistes l'accordent..... 300
Couronne sans pension. — D'où viendra l'argent? Du ministre, ou du docteur Louis?..... 302
Prophétique apostille de Lesueur..... 302
— *le 30.* — Hector va dans sa famille « plaider lui-même »..... 303

VI. — MUSIQUE ET AFFAIRES

(Septembre 1828 à fin décembre 1829)

1828.
Septembre (jusqu'au 27). — Trois semaines en famille. On fête le lauréat; le docteur rend la pension..... 304
Gœthe et Shakespeare, « explicateurs de ma vie »... 305
Faust, ballet hypocritique?..... 307
Le Roi de Thulé, « ballade en style gothique »..... 308
Octobre à décembre. — A Paris : de la musique, de l'amour, et un tourbillon d'affaires..... 309
1829.
Janvier. — La réponse d'une étoile..... 313
Chanson de Pirates, « avec accompagnement de tempête »..... 314
Février-mars. — Impressions des *Huit Scènes.* — Ophélia perdue. — Désespoir et dédicace. — Sautes d'âme..... 314
Les Huit scènes de Faust. — La moitié de la future *Damnation*..... 320
Avril (début). — Elles paraissent enfin. — Cortège d'émotions qu'elles suscitent chez leur auteur..... 325
— Le Jeune-France sollicite le jugement de Gœthe; — il est jugé par Zelter, musicien allemand..... 326
— Lancement des *Huit scènes.* — Un article de Berlioz au *Correspondant* : *considérations sur la musique religieuse.* 330
Mai. — Sur les *Huit scènes,* un article dans la *Revue musicale* de Fétis..... 334
Meyerbeer s'intéresse à Berlioz..... 335

1829.

Mai. — Un théâtre allemand à Paris ; — le *Freischütz* et *Fidelio ;* — « sensations nouvelles » 336

Juin. — Le livret des *Francs-Juges* refusé par l'Opéra ; — une « bordée » contre Rossini 337

— Berlioz écrit une *Notice biographique sur Beethoven.* — Comment Berlioz entend un quatuor à cordes : il demande un *programme.* — Quelle réalité purement intérieure, purement musicale, échappe à Berlioz. — Mais Berlioz, en Beethoven, sait trouver des germes de berliozisme. — Et il se prépare à prendre position contre ses maîtres 338

Juillet. — En loge à l'Institut. — *La mort de Cléopâtre,* scène lyrique de concours. — Notre Jeune-France y introduit Shakespeare et la mort de Juliette 344

Août. — Pas de premier prix. — Hector, non couronné, cause avec ses juges. — Triomphe de *Guillaume Tell* .. 346

Septembre-octobre. — Faire son trou. — Les Jeune-France commencent à faire le leur. — Préparatifs d'un concert. 350

Novembre (le 1er). — Deuxième concert de Berlioz (Toussaint). — Triomphe, et dépression nerveuse ; — ce que pense d'elle le docteur Louis ; — hygiène de Berlioz ... 353

Articles sur le concert 356

Décembre. — Questions d'argent 357

Le *Ballet des Ombres* 358

Les *Mélodies Irlandaises* 360

Berlioz à la veille de 1830 365

VII. — 1830. — LA FANTASTIQUE

(1er janvier 1830 au 16 avril 1830)

1830.

Janvier (début). — Berlioz prépare une « hostilité » (un concert) ; « immense composition instrumentale ; » — « il faut beaucoup de patience pour lier les parties et bien ordonner le tout ». — Ce sera *la Fantastique* 369

Mi-janvier. — Crise de volcanisme et de folie ambulatoire 372

L'*Élégie en prose,* reflet de « l'infernale passion » 372

Février (début). — Les *Mélodies Irlandaises* paraissent ; — sur la couverture, portrait idéalisé 374

— Le 25. — Un coup de main des Jeune-France : *Hernani ou l'Honneur Castillan* 376

Mars. — *Atala,* convertie en tragédie lyrique. — Berlioz s'entend avec le librettiste, mais ne peut obtenir la commande de la musique. — Donc, il revient à *la Fantastique* 378

1830.

Mars-avril. — Berlioz continue d'élaborer *la Fantastique.*

Faire une grande œuvre. — Jusqu'ici Berlioz n'a guère écrit que des fragments : en eux, ce qu'il sent vivant, c'est l'effusion lyrique de lui-même. — Avec des confidences journalières, comment faire un tout organisé? — Mais ces confidences diverses, expression d'une même âme, ne sont-elles pas animées par une même réalité intérieure, et ainsi unifiées? — Comment rendre sensible, apparente, cette unité intérieure? — Le *programme.* — Unité littéraire..... 379

Retours de « l'infernale passion. » — Ophélia, *idée fixe!* L'idée (l'image) fixe, et son reflet mélodique; — genèse naturelle d'un artifice d'écriture; — le réflexe mélodique, utilisé en placage de thèmes, donne une apparence d'unité musicale..... 383

Avril (le 16). — « Je viens d'écrire la dernière note ». — « Atroces vérités : Ophélia courtisane », ou du moins première *marcheuse*..... 388

Une saute d'âme et une *Marche* postiche : laquelle des deux produit l'autre? — Le temps presse. — Une *Marche des Gardes* devient une *Marche au Supplice.* — Ce que Berlioz écrit en une nuit; — l'*idée fixe* collée, par une collette, au bon endroit..... 393

Mystère de toute création : le souffle créateur..... 398

Malgré les corrections ultérieures, il faut étudier *la Fantastique* en 1830..... 400

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Le programme. — Est-ce un programme, ou une « deffense et illustration » de l'auteur? — Le vrai programme, ce serait les titres seuls. — Mais Berlioz, avant la première mesure, veut faire de l'auditeur un berlioziste..... 401

I. — RÊVERIES; PASSIONS. — La donnée littéraire; — comment Berlioz la met-il en musique? — Il utilise une mélodie de jeunesse. S'en sert-il comme d'un germe symphonique? — Répétitions; et effets épisodiques. — Les *Rêveries*, sorte de *largo d'introduction*..... 403

Soudain, allegro agitato, *les Passions.* — L'*idée fixe* apparaît. — Épisodes; sonorités pittoresques et expressives..... 406

Les *deux barres*; reprise; coupe classique; qu'y a-t-il à la place du *développement*? — Encore des épisodes, des effets, et encore d'expressives surprises par les sonorités. — Silence. — Long *crescendo*; délire. — Puis, pour finir, petite *coda* religieuse..... 408

II. — Un Bal. — Poétique attente d'un effet. — La « Walse »; — divin sourire de la jeunesse. — Placage de l'*idée fixe*. — Conclusion tourbillonnante 414

III. — Scène aux champs. — Un « ranz des vaches ». — Viendrait-il des *Frans-Juges*? — Il peint la mélancolie d'un Jeune-France devant le crépuscule. — Irruption de l'*idée fixe* : « elle me trompe!... » Épisode de violence. — Et, de nouveau, le mélancolique « ranz des vaches ». — « Solitude, silence,... » Au lointain, le tonnerre 416

IV. — Marche aux supplice. — Toujours la suggestion par les timbres. — D'où vient cette marche? — Preuve matérielle que *l'idée fixe* est un *placage de thème*. 418

V. — Ronde du sabbat. — Encore les timbres. — L'*idée fixe*, Ophélia « dégradée et encaillée ». — Cloches, — Macabre *fugato*. — Le *Dies Iræ* dans la *Ronde du Sabbat*. 421

En somme, *la Fantastique* exprime, par son orchestre pittoresque et dramatique, des états d'âme 1830 et d'autres qui sont « purement humains ». — Effets sincères. — Le limage de Berlioz. — Berlioz *musicien*? — Jugement de Schumann 424

VIII. — 1830. — LE GRACIEUX ARIEL.

(16 avril 1830 à fin décembre 1830)

1830.

Deuxième moitié d'avril. — La « dernière note écrite », Berlioz prépare l'exécution de *la Fantastique* 428

Mai (premiers jours). — L'ancienne Ophélia dans un opéra-comique. « Je la plains et je la méprise » 429

— le 16. — Répétition de la *Fantastique* 431

— le 21. — Réclame et programme au *Figaro*. — « Tout le monde sait mon histoire ». — La « malheureuse » viendra-t-elle? Concert impossible. — La « fille du riche Espagnol » 432

Juin. — Camille Moke, ou « le gracieux Ariel ». — Harriett Smithson sans ressources. — Berlioz veut épouser son Ariel 434

Juillet (le 15). — Berlioz entre en loge à l'Institut. — *Sardanapale*, scène lyrique de concours 438

— (25 à 29). — Les Ordonnances de Juillet; Berlioz finit sa scène lyrique pendant les Trois Glorieuses 439

— *le 29*. — Après la prise du Louvre, il sort enfin de l'Institut, et vole près de son Ariel. — Désirs d'héroïsme. 440

Août. — Contre-coups des Glorieuses dans la famille et chez les amis d'Hector 441

1830.
— le 21. — Berlioz et Montfort, prix de Rome..... 442
Berlioz réorchestre sa scène lyrique; le docteur Louis remercie Lesueur..... 442
Septembre. — Les broderies d'Ariel; — l'*Orage*, de Steibelt; — Berlioz écrit une *Tempête*..... 444
Octobre. — La Fille Smithson; — Berlioz, Hamlet vivant. 445
— Il orchestre la *Marseillaise*..... 448
— le 22. — « *De la musique romantique* »..... 450
— le 30. — L'incendie de *Sardanapale.* — Tout rate..... 453
Novembre (le 7). — La *Tempête* à l'Opéra; — orage dans la rue..... 454
La Tempête..... 457
Programme de Berlioz; — le piano instrument d'orchestre; innovation (?); — chœurs en italien; — développement musical régi par une action dramatique... 457
Le « *genre instrumental expressif* » est déjà le *poème symphonique*..... 463
L'amour « grand et poétique »; — oraison funèbre d'un membre de l'Institut..... 466
Décembre (le 5). — Première audition de *la Fantastique*; une occasion..... 470
Importance, alors, d'un programme imprimé..... 470
Aspect de la salle; — « merveilleux et sylphes »..... 471
Succès immédiat de la *Fantastique*; article de Fétis.. 474
— le 5. — Bénéfice d'Harriett Smithson..... 475
Berlioz fiancé au gracieux Ariel, et grâce à quoi..... 476
— le 29. — Lettre de Rouget de Lisle; collaboration manquée.—« Le despotisme de la routine m'exile de France.» 476

IX. — LE SUICIDE DE BERLIOZ

(Janvier 1831 au 18 avril 1831)

1831.
Janvier (le 3). — Le lauréat dans sa famille. à la Côte-Saint-André..... 478
A Paris, que fait Ariel? — Hiller, l'amoureux évincé, reparaît : lettres à mots couverts, malice et clairvoyance..... 478
Février (premiers jours). — Berlioz, dévoré d'inquiétude, commence le « fatal voyage..... 483
— le 9. — Lyon; — (12 à 15) Marseille; — (16 à 26) en mer, calme et tempête; — (27) Livourne..... 484
Mars. — (1 à 8 ?). — Arrêt à Florence; musique italienne. — (12 ?) *Ecco Roma, signore*..... 487
Mars (deuxième moitié). — La Villa Médicis, armée et

1831.
amusée par son directeur, Horace Vernet. — On attend *le Père la Joie*! — « Caserne académique » ou caserne de Thélème? — Monsieur Horace et la famille du directeur 489
Mendelssohn fréquente Berlioz, et il écrit : « C'est une vraie caricature » 493
Les désespoirs du *Père la Joie*. — Unanimes lazzi.... 497
Avril (le 1er). — Il part rejoindre son Ariel 498
Avril (premiers jours). — Attente à Florence. — Pas de lettres! 499
Berlioz suit les convois, interroge les cadavres, et corrige ses manuscrits 500
Il songe à une *Fin du Monde* 503
— le 14. — La lettre, enfin, arrive : Ariel épouse un facteur de pianos! 503
Plan de massacre : Berlioz achète un travesti de femme de chambre et charge ses pistolets 504
En route vers la France. — On égare le travesti!.... 505
A Gênes, Berlioz en commande un autre 505
— le 18. — Une nuit de printemps qui porte conseil. — Comment sortir d'une passe ridicule? 506
Un faux suicide pour sauver une pension 509

NOTES ET FRAGMENTS DIVERS

I. — Méthode. Bibliographie générale et références de détail 513
II. — Aides, facilités que j'ai trouvées. — Guides précieux 515
III. — La *Correspondance* de Berlioz : lambeaux épars. Un homme dont l'histoire est possible : plus d'un document par semaine 517
IV. — M. Taine et le berceau de Berlioz (note pour le 11 décembre 1803)? 520
V. — Où retrouver l'âme enfantine et adolescente du futur Berlioz 523
VI. — Transitions de hasard prises, jusqu'à présent, comme repères chronologiques 524
VII. — Lays changé en Talma par Berlioz 525
VIII. — La *pantomime hypocritique* 527

TABLE

INTRODUCTION. — Sur la biographie 1

I. — Les origines de Berlioz (avant 1803). 1
II. — Famille d'ultras, René florianesque (1803-1821) . 29
III. — Un fils de famille à Paris (1821-1824) 82
IV. — Années d'apprentissage; Lesueur (1824-1826) . . 142
V. — Conservatoire et « coups de foudre » (1826-1828) . 236
VI. — Musique et affaires (1828 à fin 1829). 304
VII. — 1830. — *La Fantastique* (janvier à avril 1830). . 369
VIII. — 1830. — Le gracieux Ariel (avril à fin 1830) . 428
IX. — Le suicide de Berlioz (janvier à 18 avril 1831) . . 478

Notes et fragments divers 513
Tableau chronologique et analytique. 529

PORTRAIT de Harriett Smithson 280
— Hector Berlioz 392
— Camille Moke. 464

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 7665.

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France, par le comte Henri DELABORDE, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Un vol. in-8° anglais . . . 6 fr.

Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance, par L. QUICHERAT, membre de l'Institut. Trois vol. in-8° . . . . . 18 fr.

Le Théâtre en Allemagne, ses origines et ses luttes (1200-1760), par Ida BRUNING. Préface de M. H. de Lapommeraye. Un vol. in-18. . . . . 3 fr. 50

L'Art de Richard Wagner. *L'Œuvre poétique,* par Alfred ERNST. Un volume in-18. . . . . 3 fr. 50

L'Italie des romantiques. par Urbain MENGIN. Un volume in-8°. . . . . 8 fr.

Un Salon à Paris. **Madame Mohl et ses intimes.** par O'MEARA. Un vol. in-18. . . . . 3 fr. 50

Madame Récamier et ses amis. d'après de nombreux documents inédits, par Édouard HERRIOT, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur de rhétorique supérieure au lycée de Lyon. 2e édition. Deux volumes in-8° avec une héliogravure . . . . . 15 fr.

Lamartine inconnu. Notes, lettres et documents inédits, souvenirs de famille, par A. DE CHAMBORANT DE PÉRISSAT. Un vol. in-8° avec deux fac-similés d'autographes. . . . 7 fr. 50

Chateaubriand et Madame de Custine. Episodes et correspondance inédite, par E. CHÉDIEU DE ROBETHON. Un volume in-18. . . . . 3 fr. 50

Études et Récits sur Alfred de Musset, par Mme la vicomtesse A. DE JANZÉ. 2e édition. Un vol. in-18, avec fac-similés de deux dessins d'Alfred de Musset. . . . . 3 fr. 50

Un Artiste d'autrefois. **Adolphe Nourrit.** par Etienne BOUTET DE MONVEL. Un vol. in-16 . . . . . 3 fr. 50

Quelques exemplaires sur papier de Hollande numérotés. Prix. . . . . 10 fr.

Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine. d'après les Notes manuscrites et les lettres du maître, par le vicomte Henri DELABORDE, membre de l'Institut, conservateur au département des Estampes à la Bibliothèque nationale. Ouvrage orné d'un portrait gravé par MORSE. Un vol. in-8° cavalier. 8 fr.

Journal d'Eugène Delacroix, précédé d'une étude sur le Maître, par M. Paul FLAT. Notes et éclaircissements par MM. Paul FLAT et René PIOT (1823-1863). Trois vol. in-8° avec portraits et fac-similé. . . . . 22 fr. 50.

PARIS. TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 7665